BIBLIOTHÈQUE ORIENTALE ELZEVIRIENNE

VI

LE CHARIOT
DE TERRE CUITE



LE CHARIOT
DE TERRE CUITE

DRAME SANSCRIT

attribué au roi Çûdraka, traduit et annoté des scolies inédites de Lallâ Dîkshita.

PAR

PAUL REGNAUD

Ancien élève de l'École pratique des Hautes-Études,
Membre de la Société asiatique.

TOME PREMIER



PARIS
ERNEST LEROUX, ÉDITEUR
LIBRAIRE DE LA SOCIÉTÉ ASIATIQUE DE PARIS
DE L'ÉCOLE DES LANGUES ORIENTALES VIVANTES, ETC.
28, RUE BONAPARTE, 28

1876

A

MON PÈRE

AUX LEÇONS DUQUEL JE DOIS LE GOUT

DE L'ÉTUDE ET DES LETTRES



PRÉFACE

La très-intéressante histoire du théâtre de l'Inde est encore à faire. En dépit des précieux renseignements réunis avec tant de clarté et d'exactitude par Wilson, ce digne successeur des William Jones et des Colebrooke, dans son *Théâtre choisi des Indous*, et des sagaces conjectures de M. Weber, le savant professeur de l'université de Berlin, dans la préface de sa traduction de *Mâlavikâ et Agnimitra*, nous ne savons rien de certain sur l'origine, le développement, l'économie et la mise en œuvre de l'art dramatique dans les contrées voisines du Gange et de l'Indus.

En effet, si les traités didactiques et théoriques ne manquent pas, les renseignements historiques et pratiques font généralement défaut, et l'obscurité dont ces questions restent entourées ne se dissipera guère, vraisembla-

blement, qu'à l'aide d'ouvrage du genre de celui que je soumets aujourd'hui à l'appréciation des amis des lettres orientales. C'est en étudiant ce théâtre sur les pièces mêmes qui le constituent qu'on déduira un jour, selon toute probabilité, les conditions moyennant lesquelles l'art dramatique s'est implanté et s'est exercé dans l'Inde. Mais, en attendant qu'un certain nombre d'ouvrages de ce genre aient été complètement élucidés par la science européenne, les questions que je viens d'indiquer resteront irrésolues.

C'est pour cela que, laissant de côté dans ce bref avant-propos toutes les considérations générales, quelque importantes qu'elles soient, auxquelles peut donner lieu le théâtre des Indous pris dans son ensemble et examiné dans ses moyens scéniques, je ne m'occuperai spécialement que de notre pièce, de sa date approximative, de sa nature, de sa structure, et surtout des traits caractéristiques qu'elle présente et des travaux de philologie et d'interprétation dont elle a été l'objet, tout en indiquant les secours dont je me suis aidé moi-même pour effectuer cette traduction nouvelle.

Le Chariot de terre cuite (1) (*Mricchaka-*

(1) Ce titre lui vient de la délicieuse scene du VIe acte

tikâ) est, par son ancienneté, par son mérite littéraire et par son étendue une des œuvres dramatiques les plus importantes, — sinon la plus importante, — de toutes celles qui nous sont parvenues jusqu'à présent de l'Inde.

L'indication fournie par le prologue même de cette pièce, et d'après laquelle elle aurait pour auteur un roi appelé Çûdraka ne saurait être adoptée sans contrôle et ne nous apprend rien, en tous cas, quant à l'époque précise où elle a été composée. Qu'était-ce que le roi Çûdraka? A-t-il réellement existé? Est-il bien l'auteur de notre drame? Voilà, en effet, autant de questions auxquelles on ne peut répondre que par des données vagues ou par de simples conjectures (1).

où Rohasena, le fils de Chârudatta, réclame un chariot d'or au lieu du chariot de terre cuite que Radanikâ, la servante de son père, lui a donné pour s'amuser.

(1) D'après Wilford (*Essays on the Kings of Magadha. As. Res.* IX, p. 101), Çûdraka aurait été le fondateur d'une dynastie qui gouverna le peuple des Andhras et aurait vécu entre l'époque de Chandragupta et celle de Vikramâditya, c'est-à-dire entre le IIe et le Ier siècle avant l'ère chrétienne. Mais Wilson et Lassen considèrent cette assertion comme très-douteuse. L'auteur de la préface sanscrite de l'édition de Calcutta de la *Mricchakatikâ* mentionne aussi la même tradition, mais signale les opinions contradictoires et conclut en disant qu'on ne sait rien de positif sur la ville où régnait Çûdraka ni même sur la forme exacte de son nom, car on trouve à côté des pas

Nous sommes donc obligés de recourir à d'autres moyens d'information pour essayer de fixer la date, non pas certaine et absolue, mais simplement approximative, ou plutôt relative, du *Chariot de terre cuite.* Heureusement, ces moyens ne nous font pas tout à fait défaut et nous trouvons, dans cette œuvre même, deux indications qui permettent d'en arrêter la date entre des limites à peu près sûres. Il résulte, en effet, du rôle qu'y joue le mendiant buddhiste et de son élévation au dénouement au poste de supérieur de tous les couvents fondés par ses coreligionnaires, qu'au temps où *la Mricchakatikâ* a été écrite, le culte buddhique s'exerçait encore sans entraves à Ujjayinî et dans la partie occidentale de la Péninsule. Or, la persécution contre les buddhistes ayant sévi dans ces contrées à partir de la fin du septième siècle de notre ère (1), nous pouvons en con-

sages où il est question de lui, les variantes Çipraka, Çûdaka et Sindhuka. D'après Lassen (*Ind. Alterth.* II. p. 945), Çûdraka aurait régné à Vidiçâ, ville située sur la rivière du même nom, un peu à l'est d'Ujjayinî, dans la première moitié du IIe siècle de l'ère chrétienne. Le même savant infère des relations de ce prince avec des poètes et des auteurs dramatiques dont parle Vânabhatta dans son ouvrage intitulé *Kâdambarî*, que le véritable auteur de la *Mricchakatikâ*, vécut à sa cour et lui attribua, par flatterie, la paternité de ce drame.

(1) Voir Lassen. *Ind. Alterth.* IV. p. 709.

clure, avec une probabilité d'autant plus grande que beaucoup de raisons secondaires justifient cette conclusion, que notre drame est antérieur à cette date.

D'autre part, les fréquentes citations que fait Samsthânaka de personnages et d'épisodes appartenant au *Mahâbhârata* et au *Râmâyana* sont la preuve évidente que *le Chariot de terre cuite* est postérieur à ces deux grands poëmes. Cette donnée est, à la vérité, bien vague; non-seulement on ne connait pas l'époque précise où ces poëmes ont été rédigés sous leur forme actuelle, mais il est même très-vraisemblable qu'ils ont passé par plusieurs ébauches successives dans lesquelles figuraient déjà les personnages et les épisodes en question avant de remplir le cadre définitif dans lequel ils nous ont été transmis. Toutefois, un passage curieux de notre drame nous met à même de faire abstraction de cette probabilité embarrassante. Au dixième acte, un des châ*nd*âlas qui doivent supplicier Chârudatta le croit découragé et s'efforce de réveiller son énergie morale en lui rappelant que le corps n'est qu'un vêtement dont l'âme se dépouille de temps à autre, et que l'homme ne meurt que pour renaître. L'analogie de cette situation et des remarques qu'elle inspire au

chân*d*âla avec les faits et les idées qui forment le sujet du célèbre épisode du *Mahâbhârata* intitulé la *Bhagavad-Gîtâ* est tellement frappante, que je n'hésite pas, quant à moi, à voir dans ce passage de la *Mricchakatikâ* un ressouvenir, sinon une imitation voulue du fragment philosophique en question (1).

Comme la *Bhagavad-Gîtâ* ne paraît guère pouvoir être postérieure au IIe siècle après Jésus-Christ, on doit en conclure, en se basant sur le double raisonnement que je viens de développer, que la composition de l'œuvre attribuée au roi Çûdraka a eu lieu entre les années 250 et 600 de notre ère (2).

(1) Comp. surtout pour la forme donnée à la pensée les deux passages suivants :

Mrcch. Éd. Stenz. p. 169. 5. 6. *Vasanaparyâyah çavasya punar asti....*

Bhag.-Gîtâ. 2. 22 — *Vâsâmsi jîrnâni yathâ vihâya navâni grhnâti naro' parâni; tathâ çarîrâni vihâya jîrnâny anyâni samyâti navâni dehî.*

(2) J'ai négligé les arguments chronologiques qu'on pourrait être tenté de tirer de telle stance de la *Mricchakatikâ* qui se retrouve sous une forme identique, ou à peu près, dans l'*Hitopadeça*, *Chânakya*, etc. Tous ces passages portent sur des idées proverbiales ou ayant du moins un sens très-général, et la littérature gnomique de l'Inde ancienne présente un caractère trop accusé d'impersonnalité et de *communisme* pour qu'on puisse en rapporter les morceaux flottants à tel auteur déterminé et, par conséquent, décider quel est le prêteur ou l'emprunteur.

Mais, en tenant compte des inductions que fournit l'examen du style du *Chariot de terre cuite*, on est autorisé, à mon avis, à le rapprocher davantage de la première de ces dates que de la seconde (1). La langue, en effet, y porte un cachet de pureté, de simplicité et de concision qui dénote un temps voisin de celui qui a vu naître les meilleurs morceaux des grandes épopées ; la diction en est généralement exempte des jeux d'esprit

(1) D'après Lassen (*Ind. Alterth.*, II, p. 1157 et seqq) qui se fonde sur la simplicité du style, les défauts que présente notre drame au point de vue de l'art et la tendance de l'auteur à décrire les mœurs générales plutôt que celles de cour, la *Mricchakatikâ* serait antérieure aux pièces de Kalidâsa et aux centuries de Bhartrihari. M. Weber, pense au contraire (*Acad. Vorl.*, *passim*), qu'on se trompe considérablement en se conformant à la tradition pour placer la *Mricchakatikâ* vers le premier siècle avant J.-C. Il prétend, en exagérant, ce me semble, dans un sens opposé, que ce drame est à peu près de la même époque que ceux de Bhavabhûti qui vivait au VIIIe siècle après J.-C. L'emploi du mot *nânaka*, sorte de monnaie, serait la preuve, d'après lui, qu'il ne peut être antérieur au IIe siècle après J.-C., et l'état des dialectes populaires qui y sont employés, prouverait qu'il faut le ramener à une époque beaucoup moins ancienne. Il rappelle aussi, à l'appui de cette opinion, que l'état florissant du buddhisme que cette œuvre révèle, se retrouve également dans un drame de Bhavabhûti, et que les usages qui s'y trouvent décrits sont dans un rapport étroit avec ceux dont il est question dans le *Daçakumâra*, ouvrage qu'il déclare toutefois beaucoup plus moderne.

puérils, des complications grammaticales et de l'abus prémédité des fleurs de rhétorique qui caractérisent les œuvres de la décadence précoce de la littérature sanscrite. L'idée s'y trouve exprimée avec sobriété, justesse et élévation et elle revêt dans les parties versifiées un aspect qui surprend quand on est habitué à l'allure symétrique et compassée de la poésie sentencieuse si prédominante dans les morceaux qui nous sont connus par les anthologies. Dans *le Chariot de terre cuite*, le vers a une marche aussi dégagée et aussi franche que celui d'Horace, et c'est encore, ce me semble, le signe non équivoque d'une œuvre appartenant à une époque d'originalité littéraire.

Jusqu'ici j'ai qualifié la *M*ri*cchaka*ti*kâ* de drame. C'est, en effet, un drame dans l'acception toute spéciale qu'a prise ce mot depuis Shakspeare ou, mieux encore, depuis le grand mouvement romantique du commencement de ce siècle (1). Divisée en dix actes, dont chacun présente nettement une des péripéties successives de l'action; entremêlée de scènes comiques parfois jusqu'au bouffon, tragiques jusqu'au meurtre, ou sim-

(1) Avec cette particularité pourtant que le dénouement de la *M*ri*cchaka*ti*kâ*, comme celui de toutes les pièces sanscrites, est heureux.

plement pathétiques ou pittoresques; peuplée de personnages appartenant à tous les rangs de la société et dont aucun n'excède les limites du réel et du vraisemblable, cette pièce, qui a été composée en plein Orient il y a quinze ou vingt siècles, a tous les attributs de notre drame moderne. Aussi, faut-il reconnaître que si, comme le pense M. Weber, le théâtre de l'Inde doit son origine à l'influence de celui d'Athènes dont la notion serait parvenue dans cette contrée lointaine par l'intermédiaire des rois grecs de la Bactriane ou les relations commerciales avec Alexandrie, le souvenir des préceptes d'Aristote et des modèles offerts par Sophocle et par Ménandre s'était singulièrement effacé au cours de cette transmission, au moins en ce qui regarde la *Mricchakatikâ*. Non-seulement elle diffère absolument par l'invention et le genre des tragédies et des comédies grecques, mais elle ne s'écarte pas moins des théories classiques en ce qui regarde les trois fameuses unités. Comme dans plusieurs pièces de Shakspeare, l'action du *Chariot de terre cuite* est double : l'une et l'autre se développent en s'entrecroisant jusqu'au dénouement dont les effets intéressent enfin tous les personnages à la fois; c'est en cela et là seulement qu'il y a unité suffisante peut-être

pour la satisfaction de l'esprit. En tous cas, si l'on persistait à voir un défaut dans cette complication, on ne saurait méconnaître qu'il est fort atténué par l'art habile et délicat avec lequel les événements qui préparent la chute du roi Pâlaka se marient, sans les obscurcir ni les surcharger, aux détails de l'action principale, c'est-à-dire aux amours de Chârudatta et de Vasantasenâ et aux difficultés qui les traversent. L'auteur a très-bien su éviter la confusion, et les épisodes qui se rattachent à la révolution politique prête à éclater servent même à accélérer et à mouvementer heureusement la marche d'abord un peu lente et un peu calme de l'action jumelle.

L'unité de temps n'a pas été mieux observée par le roi Çûdraka que l'unité d'action. Wilson présume que la durée du drame embrasse quatre journées; c'est peut être beaucoup et rien ne s'oppose absolument à ce que l'assassinat de Vasantasenâ, le procès de Chârudatta et les préparatifs de son supplice n'aient eu lieu le même jour. Mais il ressort néanmoins très-nettement de la pièce que deux nuits s'intercalent entre les différentes péripéties qui s'y succèdent. De même, le lieu de la scène se déplace constamment non-seulement à chacun des actes, mais quelquefois à différentes reprises dans l'intérieur

d'un même acte (1). A cet égard, l'auteur du *Chariot de terre cuite* en a usé avec autant de liberté que Shakspeare, et si la mise en scène s'effectuait d'après des procédés analogues à ceux de nos théâtres, son œuvre se subdiviserait en un nombre considérable de tableaux.

En ce qui regarde les particularités de la diction et le tracé des caractères, les ressemblances entre la *Mricchakatikâ* et le drame shakspearien ne sont ni moins frappantes ni moins curieuses à étudier, soit qu'on se préoccupe des lois qui régissent le développement spontané de l'art théâtral, soit qu'on s'intéresse plutôt à la similitude, frappante dans le cas actuel, des procédés généraux de l'esprit humain. De même, par exemple, que la prose est ordinairement employée par le grand dramaturge anglais toutes les fois que le dialogue de ses personnages ne dépasse pas le ton de la conversation ordinaire ou qu'il s'abaisse dans les bouffonneries ou les trivialités, tandis qu'il se sert de la forme métrique quand la pensée s'agrandit, se passionne ou s'idéalise; de même, dans *le Chariot de terre*

(1) Comme dans le théâtre occidental, un acte se termine, bien entendu, par la sortie de tous les personnages qui sont en scène.

cuite, le prâcrit (1) est plutôt encore affecté aux personnages susceptibles de sentiments vulgaires ou bas (à l'exception des femmes, pour lesquelles il est de règle absolue de parler prâcrit) qu'à ceux dont la situation sociale est infime, et, d'un autre côté, les stances sanscrites s'utilisent tout à fait dans les mêmes cas où Shakspeare a recours au vers blanc ou rimé.

Mais où la parenté mystérieuse qui rapproche notre drame des œuvres romantiques de l'Occident se manifeste avec le plus de certitude, c'est dans les traits caractéristiques des personnages mis en scène de part et d'autre, dans ceux des femmes surtout. Une qualité commune leur appartient entre toutes, — le naturel. J'entends que ce sont des figures prises dans la vie réelle et non des types abstraits, comme le cas se présente généralement pour les premiers rôles des comédies de caractère, ou des individualités toutes d'une pièce et plus grandes que nature, telles que les héros de tragédie. Chârudatta, aussi bien que Romeo ou Hamlet, est

(1) Dialecte populaire dérivé ou très-voisin du sanscrit avec lequel il est dans le rapport de l'italien au latin ou même de nos patois à la langue polie et littéraire. Dans l'Inde, toutes les pièces de théâtre ont été rédigées en partie en prâcrit.

idéalisé dans la mesure que nécessite l'art pour que ses créations nous touchent ou nous intéressent vivement, mais celui-là, comme ceux-ci, a le pied dans l'humanité et ne cesse jamais d'être vraisemblable et vivant malgré l'éclat exceptionnel de sa générosité.

Les types féminins de la *Mricchakatikâ* se distinguent par des traits moraux qui les éloignent davantage encore des héroïnes classiques. Vasantasenâ, Madanikâ, l'épouse de Chârudatta sont douées d'une sensibilité toute moderne. Leur condition sociale les assimile parfaitement aux femmes de l'antiquité : la dernière rappelle invinciblement la femme grecque confinée dans le gynécée et se mêlant à peine à la vie extérieure, tandis que Vasantasenâ est une hétaïre ayant le train brillant, la clientèle élégante et le décorum *sui generis* de Laïs ou de Phryné. Mais là se borne l'analogie; le cœur des femmes de notre drame a des tendresses et des délicatesses inconnues aux héroïnes de Sophocle et même à celles d'Euripide et de Racine. C'est encore à Shakspeare qu'il faut s'adresser pour retrouver leurs pareilles. Vasantasenâ surtout est de la famille des Desdémone, des Ophélia et des Juliette; elle a une façon d'aimer qui n'est celle ni d'Antigone, ni d'Iphigénie, ni de Didon, ni de Chimène, ni

de la Phèdre de Racine. L'amour a pour elle quelque chose de cette suave âcreté, de cette douloureuse allégresse, de ce charme ravissant et désespérant qui le caractérisent chez les poëtes et chez les romanciers contemporains et dont l'origine remonte surtout, en Occident, aux créations de Shakspeare. Aussi bien, c'est une délicieuse figure que celle de cette courtisane dont l'existence est d'une Ninon et que la passion régénère au point de lui inspirer des sentiments aussi naïfs, aussi confiants et aussi élevés que ceux de Virginie ou de Graziella. On l'a comparée à Manon Lescaut, mais c'est une Manon sans ses rechutes et ses légèretés; on l'a comparée à Marion Delorme, mais son amour est aussi absolu que celui de l'héroïne de Victor Hugo et l'homme que son cœur a choisi vaut mieux que Didier. Bref, l'auteur a tracé ce gracieux portrait d'un pinceau si délicat que l'infamie de sa condition ne nuit pas un instant à l'intérêt qu'elle inspire ni au charme dont elle est environnée.

Le personnage le plus intéressant comme étude de caractères après Chârudatta et Vasantasenâ est, sans contredit, Samsthânaka, le prince assassin, le traître du drame et la seule figure que l'auteur ait représentée sous des traits odieux. Quoique radicalement mau-

vais à tous les points de vue, Samsthânaka, lui, non plus, n'est pourtant pas un type de convention : les défauts et les vices qui le rendent si détestable procèdent les uns des autres suivant une filiation logique et s'expliquent également par la situation du personnage. Il est libertin et lâche, fantasque et dépravé, vantard et cruel par sottise, facilité de tout faire et abus des jouissances. Nous n'avons pas même besoin d'aller en Orient pour rencontrer des figures historiques analogues ; Samsthânaka rappelle étrangement, toute proportion gardée, ces monstres enivrés et affolés par la débauche, l'avilissement ambiant et la puissance absolue que l'ancienne Rome a connus sous le nom de Caligula, de Domitien et d'Héliogabale.

Je ne terminerai pas ces remarques sans ajouter quelques mots sur ce qui constitue pour nous le plus grand défaut et le principal mérite du *Chariot de terre cuite*.

Le défaut qui saute aux yeux, à côté de tous ceux qu'une critique plus minutieuse pourrait relever dans le drame du roi Çudraka, consiste dans ses longueurs, plutôt encore que dans sa longueur. L'intérêt se soutient, en effet, assez bien jusqu'au terme des dix actes de la *Mricchakatikâ* considérée dans son ensemble ; mais quelques-uns de ces actes

renferment d'interminables détails. Cependant si, de ce fait, l'œuvre pèche incontestablement sous le rapport esthétique, ces développements exagérés ont souvent, comme études de mœurs, un intérêt pour nous qui en rachète le côté défectueux. La description de la saison des pluies au cinquième acte, par exemple, est dans des proportions qui la rendent tout à fait fastidieuse, mais celle du palais de Vasantasenâ, au quatrième, et les débats du procès de Chârudatta au neuvième, nous offrent des renseignements si curieux qu'on oublie volontiers à la lecture combien ces morceaux laissaient à désirer à la représentation au point de vue de l'art.

Quant à la qualité qui nous rend surtout précieux *le Chariot de terre cuite*, c'est précisément le côté réaliste et la variété des épisodes et des personnages. Ce drame suffirait presque à lui seul pour permettre une restitution de la société de l'Inde et de ses usages à l'époque où il a été composé. Maitreya, demi-parasite, demi-bouffon, mais si complètement dévoué à son ami Chârudatta; le *Vita*, sorte de *magister elegantiarum*, raffiné et disert, chez lequel toutefois le sens moral a survécu et qui s'oppose énergiquement aux criminels desseins de Samsthânaka; Çarvilaka, le voleur amoureux et

pédant, qui pratique son art selon les règles, tout en regrettant d'y être contraint pour obtenir celle qu'il aime; le masseur, qui ne trouve rien de mieux pour échapper aux malheurs dans lesquels le précipite la passion irrésistible du jeu que de se faire religieux buddhiste et de se vouer au renoncement; et jusqu'aux figures qu'on ne fait qu'entrevoir comme Aryaka, le berger prédestiné (1) qui devient roi au dénouement, Chandanaka le capitaine, Mâthura le maître de jeu, Madanikâ la soubrette amoureuse, Sthâvaraka le pauvre cocher esclave qui redoute l'enfer s'il pèche, sont autant de portraits originaux bien en relief, et, on le sent, d'une grande vérité. De même, les différents tableaux qui se succèdent à mesure que l'action s'enchaîne et se développe ne laissent rien à désirer pour le pittoresque et la vraisemblance : la description de la pauvreté de Chârudatta, la scène à la fois si discrète et si voluptueuse de ses amours avec Vasantasenâ, la dispute des joueurs, celle des deux capitaines, tout le rôle de Samsthânaka au huitième acte, la condam-

(1) Remarquons, en passant, que ce berger, réservé pour le trône d'après un oracle, est en étroite parenté mythique avec K*ri*sh*n*a, Œdipe, Cyrus, Romulus, etc.

nation de Chârudatta au neuvième et les préparatifs de son supplice au dixième, forment une galerie unique dans son genre et dont aucun ouvrage appartenant à la littérature sanscrite n'offre, à beaucoup près, l'intérêt, eu égard à ce qu'on pourrait appeler l'archéologie sociale de l'Inde.

Une œuvre aussi remarquable à tant de titres que la *Mricchakatikâ* devait attirer de bonne heure l'attention des savants et des littérateurs. Aussi le texte sanscrit et prâcrit, avec l'interprétation sanscrite des passages prâcrits en a-t-il été édité deux fois : à Calcutta d'abord, en 1829, et, plus tard, en 1847, à Bonn, par le savant indianiste Stenzler. Cette dernière édition est suivie de variantes et de notes philologiques qui comprennent les passages les moins corrompus du mauvais commentaire que l'auteur avait à sa disposition; elle se recommande, du reste, par l'application d'un savoir embrassant l'une et l'autre langue et même les dialectes de l'Inde moderne, et l'emploi de la plupart des ressources que les bibliothèques d'Europe pouvaient offrir à l'auteur. C'est sur le texte de cette édition que ma traduction a été faite, non cependant sans que j'aie cru devoir, dans certains cas, préférer les variantes qui m'ont été fournies par le com-

mentaire de la bibliothèque d'Oxford dont j'aurai l'occasion de parler tout à l'heure. Seulement, j'ai eu soin de donner en note le texte de ces variantes, ainsi que de toutes celles de quelque importance relevées par moi dans le commentaire en question.

Antérieurement à ces travaux, l'illustre orientaliste anglais Wilson avait publié à Calcutta, en 1827, une traduction de *la Mricchakatikâ*, sous le titre de *Toy Cart;* elle est la première des pièces qu'il a réunies dans ses *Select specimens of the theatre of the Hindus*. Cette traduction est presque un chef-d'œuvre dans son genre. Sans être littérale ni scientifique, à proprement dire, et bien que Wilson ait pris à tâche de faire un peu la toilette du vieux drame sanscrit en reproduisant en vers blancs les parties métriques, en raccourcissant parfois les longueurs de style et en supprimant certains passages entachés de redondances ou de superfétations, elle est, au fond et généralement d'une rare exactitude. Il était impossible, peut-être, d'allier plus d'aisance, de concision et de netteté à un aussi grand respect du sens intime.

Les *Select specimens* etc. ou le *Théâtre choisi des Indous* fut traduit à son tour d'anglais en français, peu de temps après sa pu-

blication, par Langlois, le futur interprète du *Harivamça* et du *Rig-Veda.* A l'époque où il entreprit ce travail, Langlois ne connaissait pas le sanscrit et c'était une tâche bien ardue et bien périlleuse de s'en charger sans avoir la faculté de rapprocher la traduction anglaise du texte original, afin de préciser et d'éclairer les passages nombreux qu'il n'était possible de rendre avec sûreté dans un troisième idiome qu'en effectuant cette indispensable comparaison. Il est vrai qu'il eût mieux valu encore, dans ce cas, traduire directement du sanscrit en français, sauf à s'aider de l'œuvre de Wilson. Quoiqu'il en soit de la façon dont s'y prenait M. Langlois, les contre-sens étaient inévitables; aussi ne les évita-t-il pas toujours et, défaut aussi grand peut-être, mais auquel il était plus difficile encore d'échapper, il resta très-souvent dans un vague qui enlève caractère, intérêt et même vérité à son interprétation de seconde main.

Ce fut pourtant d'après une reproduction aussi fatalement incolore et défectueuse que deux poëtes français, frappés des qualités scéniques du drame indou et attirés sans doute aussi par l'originalité de la tentative, résolurent de faire jouer en plein Paris du XIXe siècle l'imitation d'une pièce de théâtre composée

dans l'Inde 1500 ans auparavant. MM. Méry et Gérard de Nerval arrangèrent à cet effet en la réduisant à cinq actes la *Mricchakatikâ*, qui fut représentée pour la première fois à l'Odéon sous le titre du *Chariot d'enfant*, le 13 mai 1850. La facilité de Méry comme versificateur et adaptateur, l'enthousiasme de Gérard de Nerval pour tout ce qui venait de l'antique Orient, valurent à ce pastiche un vernis de couleur locale entremêlée, il est vrai, de bien des tons faux, mais dont il fallait pourtant tout le talent des auteurs pour produire l'illusion, étant donnés leur profonde ignorance de l'œuvre originale et du milieu qui l'avait vu naître, et le peu de limpidité de la source où il leur avait été donné d'en emprunter l'image. Toujours est-il que *le Chariot d'enfant* eut un certain succès, constaté par une vingtaine de représentations consécutives dans une saison peu favorable aux pièces nouvelles et dans une année moins favorable encore à l'art en général. Les critiques, dont quelques-uns craignaient d'être dupes d'une mystification, mais qui, pour la plupart, s'étayèrent de l'autorité de Wilson auquel ils empruntèrent les principaux éléments de leurs comptes-rendus, furent généralement bien impressionnés, et Théophile Gautier, l'ami personnel des au-

teurs, prodigua des tirades de haute fantaisie à la louange de l'érudition de Méry, qu'on aurait pris volontiers, à l'en croire, pour un émule de Burnouf.

Dix ans après cette tentative plus brillante que sérieuse et qui devait trouver un imitateur dans le même Théophile Gautier écrivant le ballet de *Çakountalâ*, *le Chariot de terre cuite* devint encore en France l'objet d'une nouvelle interprétation. Il s'agissait cette fois d'une traduction faite directement sur le texte sanscrit dont l'auteur était M. Fauche, déjà connu par différents travaux du même genre dans lesquels il avait montré plus de courage et de bonne volonté que de talent et de goût. En cette circonstance, il fit preuve des mêmes qualités et des mêmes défauts. Il aborda ce texte difficile sans autre secours que l'édition de Stenzler et la traduction en sous-ordre de Langlois, et le translata de son mieux, c'est-à-dire le plus littéralement qu'il put. Mais hélas ! si Gérard de Nerval et son collaborateur avaient décoré fraîchement et non sans grâce le vieux drame du royal auteur, M. Fauche ne sut qu'en ternir tous les agréments et en altérer toutes les beautés en grossissant ce qu'il eût fallu plutôt atténuer et en appuyant où il eût été préférable de glisser

avec un pédantisme maladroit et souvent inexact. Et, pour comble de malheur, il ne racheta que faiblement tant de pesanteur et de gaucherie littéraires par la précision littérale qu'il poursuivait, prétendait-il, sans tenir compte d'autre chose. Sous une apparence de fidélité rigoureuse, la traduction de M. Fauche est infiniment moins sûre que celle de Wilson et des contre-sens s'y trouvent à chaque page. Hâtons-nous de dire, pourtant, que son savoir est moins en cause que sa prudence et son tact. Il est assez rare que ses erreurs dépendent d'une interprétation condamnée par la grammaire; le plus souvent elles résultent de la difficulté et de l'ambiguïté du texte et des obstacles presque insurmontables que rencontre fréquemment, en pareil cas, un savant européen à saisir la liaison des idées et à pénétrer le vrai sens sans l'aide d'un commentaire indigène (1).

(1) Je signalerai encore une traduction italienne, en vers blancs pour les parties versifiées, par M. le professeur Michele Kerbaker dont le premier acte seul a paru jusqu'ici dans la *Rivista Europea*, nº d'avril 1872. Dans la préface, l'auteur s'attache surtout à attribuer au buddhisme le développement de la littérature classique dans l'Inde. D'après lui, la philosophie du XVIIIe siècle aurait eu des effets analogues sur les lettres françaises à ceux que les doctrines du Buddha exercèrent aux bords du Gange; de là l'analogie de Marion Delorme et de la *Mricchakatikâ*.

A la vue de travaux qui laissaient tant à désirer (je parle surtout de ceux qui s'adressent aux lecteurs français), il m'a semblé qu'il n'était pas inutile de reprendre de fond en comble la traduction de la *Mricchakatikâ* en prenant pour tâche de la rendre plus intégrale et plus en harmonie avec les exigences actuelles de la science que celle de Wilson, et, d'un autre côté, plus vraiment fidèle et plus respectueuse du style que celle de Fauche. Malgré les progrès accomplis depuis 25 ans par la philologie sanscrite, ce but était encore bien difficile à atteindre en se bornant à l'emploi des textes édités et des traductions précédentes; c'est ce que me fit observer mon excellent maître, M. le professeur Hauvette-Besnault auquel j'avais fait part de mon projet, et qui s'est acquis tant d'autorité en pareille matière par ses savantes leçons à l'école des Hautes-Études sur le théâtre de Kâlidâsa. Sur ses conseils, je songeai à m'aider du secours à peu près indispensable d'un commentaire sanscrit, au cas où il s'en trouverait dans les bibliothèques d'Europe. Stenzler, nous l'avons vu, avait pu en utiliser un; mais il était tellement défectueux qu'il n'en avait tiré que des renseignements rares et incomplets. Heureusement, en parcourant le catalogue de la bibliothèque bodléienne, je

pus me convaincre que ce magnifique établissement possédait un commentaire indigène sur la *Mricchakatikâ* dont M. Monier Williams, le savant professeur de sanscrit de l'université d'Oxford que je pris la liberté de consulter à cet égard, voulut bien m'attester, avec une obligeance dont je ne saurais lui témoigner trop de gratitude, toute l'utilité pour une traduction ou une édition nouvelles de la pièce elle-même. Je me hâtai de tirer profit de cette communication en demandant le prêt de ce manuscrit, que j'eus la satisfaction d'obtenir de l'administration si libérale de la bibliothèque bodléienne.

M. Monier Williams ne s'était pas trompé en me l'annonçant comme très-beau et très-important. Catalogué sous le n° 167 Wilson (1), *A* catal. n° 250, le manuscrit dont il s'agit comprend sous une même reliure une pièce de théâtre, le *Mahânâtaka* et le commentaire de la *Mricchakatikâ*. Ce commentaire, qui n'est autre que celui que Wilson avait fait rédiger pour son usage, se compose de 136 feuillets de 325 sur 140 millimètres,

(1) Wilson l'a utilisé presque sans jamais le citer. En raison surtout de la méthode de traduction de ce savant, il reste aussi indispensable à consulter que s'il ne s'en était pas servi. — Le texte qu'il suppose correspond au mss. B de Stenzler.

contenant huit lignes au recto et au verso, en belle écriture devanâgarî. Il est intitulé *le Bijou d'or, commentaire de la pièce de théâtre appelée le Chariot de terre cuite*; il porte la date du samvat 1878, correspondant à 1822, et a pour auteur, ou plutôt pour copiste (2),

(1) On lit à la fin : *Mrcchakatikâprakaranavyâkhyâyâm suvarnâlamkaranâmkyâyâm samhâranâma daçamo'nkah samâptim abhajat.*

(2) M. Aufrecht, dans sa description des manuscrits sanscrits de la bibl. bodléienne dit, *Lallâ Dîkshita... scriptus;* de son côté, Lallâ Dîkshita, dans la préface de son comm., paraît ne s'attribuer que la transcription du prâcrit en sanscrit (*Mrcchakatikâprakarane prâkrtaratnâkarormisamcarane setum karoti vivrtim dîkshitallâbhidhah svakrtim.* Ailleurs pourtant il dit : *Vyâkhyâyâm çrîlallâ dîkshitasamkhyâvatâçramena mahatâ nirmitâyâm.* Toujours est-il que la plupart des passages empruntés par Stenz. au comm. qu'il avait entre les mains, se retrouvent à peu près textuellement dans le nôtre, ce qui fait supposer l'existence d'une source commune, c'est-à-dire de commentaires plus anciens dans lesquels les auteurs de ceux dont il est question auront puisé. Cette conjecture est confirmée du reste par les fréquentes gloses que Lallâ Dîkshita fait suivre de la formule *iti eke* ou *iti ke cit.* Il est regrettable que Stenz. n'ait pas pu connaître ou ait négligé d'indiquer l'age et l'origine des manuscrits et du comm. dont il a fait usage pour son édition. Wilson s'est également abstenu de fournir aucune indication bibliographique sur les originaux dont il s'est servi pour sa traduction. D'après la préface sanscrite de l'édition de Calcutta, les manuscrits de la *Mricchakatikâ* étaient devenus à peu près introuvables quand Wilson obtint celui de Lallâ Dîkshita, grâce auquel on put mettre cette édition

Lallâ Dîkshita, pandit Mahratte, qui le rédigea à Bénarès et à Calcutta sous les ordres de Wilson, qu'il appelle Çrî Balisena.

Il ne le cède en rien pour la valeur interprétative à la beauté calligraphique. Indépendamment de la traduction sanscrite de toutes les parties en prâcrit, il fournit l'explication de presque tous les passages difficiles et de tous les mots obscurs du texte; il indique également la nature des mètres et la catégorie à laquelle appartiennent les figures de rhétorique; enfin il donne des renseignements assez fréquents sur la suite des idées et la situation de l'action ou des personnages.

sous presse. (*Bahukâlavaçât tannâtakam prayâço durlabham evâsit kevalam daçarûpakâdigrantheshu pramâṇenopanyastasya kva cid ekaçlokasya kva cid ardhaçlokasya vâ pathanât tannâma na hi vismrtam* (Wilson assure pourtant que la *Mricchakatikâ* n'est pas expressément citée dans le *Daça-Rûpaka*) *kim tv alpakâle gate çrî matâ ulisenasâhevena kâçipurim adhitishthatâ çrîlallâdîkshitasakâçâd ekam pustakam âsâdi anyam punah kalikâtâ nagaram ânitam idânim ca mudrâksharena tasya bahutvam bahukâlasthâyitvam ca samsthâpitam*). Toutefois, les doutes qui pourraient s'élever sur l'authenticité de notre pièce, s'il était permis de supposer que Wilson eût pu être dupe d'une *forgery*, tombent absolument devant ce double fait que la bibliothèque royale de Berlin possède un manuscrit (D de Stenzler) de la *Mricchakatikâ* daté du Samvat 1674, 1618 de notre ère (Weber. *Verzeich. d. Mss. der Bib. Berl.*) et qu'il existe de nombreuses variantes entre les différents manuscrits.

Toutes précieuses qu'elles sont, ces données ne paraissent pourtant pas s'appuyer sur des bases traditionnelles remontant à une époque où la *Mricchakatikâ* était encore jouée. Cependant il est probable, nous l'avons vu, qu'elles résument la plupart des gloses antérieures et, par conséquent, qu'elles ne reposent pas sur l'autorité d'un commentateur unique et tout à fait moderne. Aussi ai-je fait de cet important document un emploi fréquent, quoique raisonné. Je l'ai, du reste, appelé textuellement en témoignage dans mes notes toutes les fois que je l'ai cru nécessaire pour justifier mon interprétation; je suis même parti de ce principe qu'il valait mieux en pareille circonstance montrer de la prodigalité que de l'avarice, et j'espère que les indianistes ne me sauront pas mauvais gré d'avoir saisi une occasion, unique peut-être, d'extraire tout ce qu'il contient d'intéressant comme variantes du texte édité, notes lexicographiques et grammaticales, renseignements sur les mœurs, l'art dramatique, etc. (1).

J'ai dit ce qu'est *le Chariot de terre cuite*, ce

(1) Un petit nombre des gloses du commentaire d'Oxford contiennent des passages corrompus ou d'une intelligence difficile; je n'ai pas cru que ce fût une raison pour ne pas les reproduire, car il est toujours possible d'en tirer quelques éclaircissements utiles.

que les savants européens ont fait pour l'interpréter et ce que j'ai tenté moi-même pour le mettre plus à la portée et le rendre mieux connu du public lettré. Il me reste à solliciter son indulgence pour la tâche laborieuse et difficile que j'ai entreprise sans peut-être m'assurer assez, au préalable, de mes forces et de mes moyens. J'ai fait de mon mieux : c'est une raison qui, je l'espère, me servira d'excuse si elle ne suffit pas à m'en dispenser.



PERSONNAGES DU DRAME.

CHARUDATTA, brâhmane riche autrefois, mais qui s'est ruiné par ses libéralités.

ROHASENA. son fils.

MAITREYA, son ami, brâhmane et parasite.

VARDHAMANAKA, son serviteur.

SAMSTHANAKA, ou le çakâra, beau-frère du roi Palaka, prince sot et vicieux.

LE VITA.

STHAVARAKA, serviteur du prince.

ARYAKA, berger qui devient roi.

ÇARVILAKA, brâhmane et voleur.

LE MASSEUR qui devient religieux buddhiste.

MATHURA, maître d'une maison de jeu.

DARDURAKA, joueur.

UN JOUEUR.

KARNAPURAKA, serviteur de Vasantasenâ.

LE JUGE.

LE PRÉVOT DES MARCHANDS.

LE GREFFIER.

CHANDANAKA, VIRAKA, } chefs de la garde urbaine.

KUMBHILLAKA, serviteur de Vasantasenâ.

DEUX CHANDALAS, qui remplissent les fonctions de bourreaux.

L'ÉPOUSE DE CHARÛDATTA.

VASANTASENA, courtisane, amante de Charudatta.

SA MÈRE.

MADANIKA, suivante de Vasantasenâ, aimée de Çarvilaka.

RADANIKA, servante de Charudatta.

La scène se passe à Ujjayinî, capitale du Mâlava, située dans la partie occidentale de l'Inde.



LE CHARIOT
DE TERRE CUITE

PROLOGUE

INVOCATION

* « Que Çambhu (Çiva) vous protége au moyen de sa méditation dont Brahma est l'objet et qui produit la dissolution (de son être intellectuel dans celui de Brahma, ou l'âme universelle) par la vision dans le vide (1), lui dont les genoux sont entourés par les replis du serpent que doublent en l'entrelaçant ses jambes croisées sous son corps (2), lui chez lequel les sens maîtrisés par la science parfaite ont leur action suspendue par l'arrêt qu'il impose à sa respiration, et qui

* Les passages qui sont entre guillemets correspondent à ceux qui sont en vers dans l'original.

voit en considérant le vrai (ou l'identité de l'univers et de Brahma) son *moi* débarrassé des organes matériels dans le *moi* (ou l'âme) universel (3).

« Que la gorge de Nîlakantha (4) vous protège, elle qui ressemble à un nuage noir et autour de laquelle brille comme le trait de l'éclair la liane des bras de Gaurî (5). »

Le directeur, *après avoir récité l'invocation.* — Assez de ce hors-d'œuvre qui contrarie l'attente de l'assemblée! Ayant salué cette honorable et savante (6) assistance, je l'informe que nous avons résolu de représenter *devant elle* une pièce appelée *le Chariot de terre cuite* (7). Quant au poëte dont elle est l'œuvre,

« Il fut célèbre sous le nom de Çûdraka; il avait la démarche d'un éléphant, l'œil du cakora (8), le visage *beau* comme la pleine lune, le corps bien proportionné; il était le plus distingué des hommes des castes supérieures (9) et la profondeur de son intelligence était insondable.

« Il connaissait le Rig-Véda, le Sâma-Véda, les mathématiques, l'art des courtisanes (10) et celui de dresser les éléphants; par la faveur de Çiva ses yeux virent disparaître l'obscurité (de l'ignorance); après avoir

été témoin de l'intronisation de son fils et ayant accompli le sacrifice du cheval (11) dont les conséquences sont incomparables, Çûdraka entra dans le feu (12) quand il eut atteint l'âge de cent ans et dix jours (13).

« Çûdraka était un prince ardent dans le combat et rempli de prudence; il dépassait (14) *par son savoir* ceux qui sont versés dans les Védas; il possédait une riche provision de pénitences et se plaisait dans la bataille à arrêter de son bras l'éléphant de son ennemi. »

Dans cette pièce de sa composition,

« *On voit* un jeune homme habitant la ville d'Avanti (15), appelé Chârudatta et syndic (16) des brâhmanes, *quoique fort* pauvre; et Vasantasenâ, une courtisane, captivée par ses mérites, *dont la beauté* avait l'éclat du printemps (17). Or, le roi Çûdraka a montré à propos de ces deux personnages la félicité des amours des gens de bien, l'application de la sagesse (18), les dangers dans lesquels entraînent les procès, la perversité des méchants et l'inévitable nécessité des *arrêts du destin.* » (*Il se promène sur la scène et regarde de différents côtés*).

Ah! notre salle de spectacle est vide! Où seront allés les acteurs? (*Il réfléchit.*) Mais ai-je oublié que

« Vide (19) est la maison de celui qui n'a pas d'enfants, longtemps vide est celle de l'homme qui n'a point d'amis fidèles, vides sont pour le fou tous les points de l'horizon et *que* pour le pauvre tout est vide (20)? »

Mon chant est terminé. Cet exercice m'a affamé au point de me faire sortir les yeux de la tête (21) et mes prunelles vont tomber en crépitant comme la semence du lotus que dessèche les rayons brûlants du soleil dans la saison d'été. Aussi vais-je appeler la ménagère et lui demander s'il n'y a pas quelque chose à déjeuner. Holà! c'est moi... Mais est plus pratique et plus facile (22) de m'exprimer en prâcrit. Hélas! hélas (23)! A force de chanter et d'avoir faim, mes membres sont aussi affaiblis que des tiges sèches de lotus. Entrons donc dans la maison et voyons si ma femme m'a préparé quelque chose. (*Il s'avance et regarde.*) Voici ma maison; entrons! (*Il entre et promène ses regards autour de lui.*) Tiens, tiens (24)! que se passe-t-il ici d'extraordinaire? Le sol sert de lit à un long courant d'eau de riz qui s'est brunie en bouillissant dans un chaudron d'airain, ce qui revêt la maison d'un signe particulier et la fait ressembler à une jeune femme qui vient de faire son tilaka (25); excitée par ces parfums savoureux, la faim me torture cruel-

lement. Aurait-on *par hasard* déterré quelque trésor caché, ou bien est-ce l'effet de l'appétit qui me fait voir *autour de moi* tout un monde de comestibles (26)? N'y a-t-il rien à déjeuner chez nous *quoique* la faim me tourmente au point de me faire tomber en défaillance (27)? *Pourtant* tout ici semble changé; il se passe quelque chose d'extraordinaire. L'une broie des collyres parfumés (28), l'autre tresse des guirlandes de fleurs. (*Il réfléchit.*) Quoi qu'il en soit, je vais appeler (29) ma femme et je saurai la vérité. (*Il regarde dans la coulisse.*) Madame, venez ici, *je vous prie.*

Une actrice *apparaissant sur la scène.* — Seigneur, me voici.

Le directeur. — Soyez la bienvenue, madame.

L'actrice. — Je suis à vos ordres, seigneur; commandez et j'obéirai.

Le directeur. — Madame, j'ai chanté longtemps et j'ai faim (30). Y a-t-il quelque chose à manger chez nous, oui ou non?

L'actrice. — Seigneur, il y a *de* tout.

Le directeur. — Vraiment! et qu'y a-t-il donc?

L'actrice. — Mais voilà : du riz au sucre, du beurre, du lait caillé, du riz en grain. Vous avez, Seigneur, à votre disposition des

mets qui rendraient la vie à un mort. Puissent les dieux accomplir ainsi tous vos vœux (31)!

Le directeur. — Quoi! tout *cela* serait ici? ou bien est-ce pour vous moquer de moi?

L'actrice *à part*. — Sans doute, je me moquerai de lui. (*Haut*). Ici? non; mais au marché.

Le directeur *en colère*. — Ah! coquine. Puissent vos espérances vous échapper ainsi! Vous serez anéantie (32) pour me laisser retomber ainsi, après m'avoir élevé aussi haut (33).

L'actrice. — Calmez-vous, calmez-vous, seigneur; j'ai voulu plaisanter.

Le directeur. — Mais, dites-moi ce que signifient toutes ces choses extraordinaires. L'une broie des collyres parfumés, une autre tresse des guirlandes de fleurs et le sol est jonché d'une offrande de fleurs de cinq nuances différentes.

L'actrice. — Seigneur, nous inaugurons un jeûne.

Le directeur. — Un jeûne? et à quelle intention?

L'actrice. — Pour avoir un bon époux.

Le directeur. — Est-ce dans ce monde-ci, madame, ou dans l'autre?

L'actrice. — Dans l'autre, seigneur.

Le directeur, *avec colère.* — Voyez-vous, voyez-vous, messieurs les spectateurs? On veut s'assurer d'un époux dans l'autre monde aux dépens de *ma* nourriture (34) *dans celui-ci.*

L'actrice. — Allons, seigneur, calmez-vous. Si je jeûne, c'est pour n'avoir pas d'autre mari que vous dans une autre existence.

Le directeur. — *Bien!* mais qui vous a prescrit ce jeûne?

L'actrice. — Votre cher ami le seigneur Chûrnavriddha.

Le directeur *avec colère.* — Ah (35)! Chûrnavriddha, fils d'esclave! Est-ce que je ne verrai pas un jour le roi Pâlaka irrité te faire tailler (tuer, ou p. ê. attacher) (36) comme la chevelure parfumée d'une jeune mariée?

L'actrice. — Je vous en prie, seigneur, calmez-vous. Ce jeûne relatif à l'autre monde n'a été décidé qu'à cause de vous. (*Elle se jette à ses pieds.*)

Le directeur. — Relevez-vous, madame, et dites-moi qui est-ce qui doit présider à cette cérémonie?

L'actrice. — Il faut inviter un brâhmane convenable dont la condition soit égale à la nôtre.

Le directeur. — Alors, retournez *dans*

votre appartement, tandis que j'irai inviter un brâhmane comme celui que vous avez désigné.

L'ACTRICE. — J'obéis, seigneur. (*Elle sort.*)

LE DIRECTEUR *se mettant en marche.* — Comment trouver dans cette florissante ville d'Ujjayinî un brâhmane convenable dont la condition corresponde à la mienne (37). *Il jette les yeux autour de lui.*) Voilà précisément Maitreya, l'ami de Chârudatta, qui vient ici ; il faut l'inviter. Seigneur Maitreya faites-moi l'honneur d'être aujourd'hui notre principal convive (38).

UNE VOIX *derrière la scène* (39). — Seigneur, veuillez convier un autre brâhmane. Je suis occupé en ce moment (40).

LE DIRECTEUR. — Un repas est préparé où vous n'aurez pas d'ennemis à côté de vous (ou bien, où l'on sacrifiera aux mânes des ancêtres) (41) et vous recevrez par-dessus le marché une certaine rémunération.

LA MÊME VOIX (42). — Je vous ai dit une première fois ce qu'il en est. Pourquoi donc cette obstination à vous attacher à mes pas?

LE DIRECTEUR. — Il refuse mon invitation. Soit ; je vais convier un autre brâhmane. (*Il sort.*)





NOTES SUR LE PROLOGUE

(1) Commentaire. *çûnyekshane nirâkârâlocane ghatito'tyanta sambaddho yo laya*ḥ *tat pravanatâviçesha*ḥ. — Le commentaire débute par l'énumération des dialectes prâkrits et l'indication de celui qu'emploie chacun des personnages du drame; ce passage est tout à fait identique à celui d'un autre comm. dont se servait Stenzler, qu'il cite *in extenso* et traduit dans la préface de son édition de la *Mrcchakatikâ.*

(2) Comm. *paryanka*ḥ *paryastikâ tasya bandhanena dvigunito yo bhujaga*ḥ *tasya sambandhena sthagita*m *jânu yasya.*

(3) Toute cette description de la posture de Çiva repose sur des idées empruntées à la théologie védântique et qu'il serait trop long de développer ici. C'est en me rapportant à ces idées que j'ai pris *laya* dans un sens moins spécial que celui qu'indique le comm. dans le passage cité note 1. Comparez Colebrooke, *Essays*, au chapitre sur le védântisme et mon *Étude sur les poëtes sanscrits.*

(4) Celui dont la gorge est noire, épithète de Çiva par allusion à un épisode mythologique rapporté en note par Wilson dans sa traduction.

(5) Nom de l'épouse de Çiva; elle était fille de l'Himâlaya.

(6) Comm. *âryân mânyân miçrân abhyastabahuçâstrân.*

(7) Le comm. fait remarquer que ce titre lui vient du chariot servant de jouet à Rohasena, fils de Chârudatta *, dont il est question au sixième acte.

(8) *Perdix rufa.* Cet oiseau passait pour sucer les rayons de la lune; de là, sans doute, la puissance visuelle qui lui était attribuée.

(9) Comm. C'est-à-dire des kshatryas qui font partie, à titre de *dvijas*, des castes supérieures : *dvijamukhyatamah kshatrajâtiçreshthah trayo varnâ dvijâtaya iti smrteh* **.

(10) Le comm. n'indique pas ce que l'auteur a voulu dire par là. D'ailleurs, cette énumération des connaissances du roi Çûdraka paraît imitée de celle qu'on lit *Chândogya Upanishad*, 5, 1, 2.

(11) *Açvamedha* en sanscrit. C'était un sacrifice très-difficile et très-dispendieux, mais dont la célébration procurait de grands avantages temporels et spirituels.

(12) Comm. Comme fit Çarabhanga en célébrant le sacrifice appelé *sarvasvâra : agnipraveço'pi sarvasvâranâmake yajnaviçeshe yathâ çarabhangena krtas tathâ bod dhyam.* — Voir sur Çarabhanga s'offrant en holocauste, *Râmâyana*, 3, 9, édition Gorresio.

(13) Comm. Il (le roi Çûdraka) connaissait l'âge auquel

* Je n'ai pas cru devoir adopter la transcription scientifique habituelle pour le nom de Chârudatta, qui se trouve pour ainsi dire consacré sous cette forme par les traductions précédentes.

** Bien entendu, je ne fais que résumer les idées exprimées par le commentateur dans les passages comme celui-ci où j'ai à en expliquer le sens. Je ferai remarquer aussi qu'en général je transcris scrupuleusement son orthographe en ce qui regarde les syllabes finales, car l'inobservation des règles du *sandhi* équivaut généralement de sa part à un système de ponctuation.

il devait mourir par des calculs astrologiques; le passé est employé eu égard au directeur de théâtre, par l'intermédiaire de qui ces vers sont récités : *labdhvâ câyuh çatâbdam agnim pravishta iti jâtakâdiganitadvârâ jnâtvâ âgâmisûtradhâravacanâpekhshayâgnim pravishtâ ityâdi bhûtakâlapratyayo na viruddha iti marmajnâh.* — Ainsi, d'après le comm., ce passage même aurait pour auteur le roi Çûdraka, et nous avons là un curieux exemple des subtilités puériles auxquelles avaient recours les scoliastes de l'Inde quand ils se trouvaient en présence de faits en contradiction avec des données léguées par la tradition et qu'ils se croyaient obligés d'adopter sans contrôle.

(14) Comm. *kakudam cihnabhûtam prâvînyam vâ tathâ câmarah prâvînye râjalinge ca vrshânge* (sic) *kakudo 'striyâm iti.*

(15) Comm. Ou Ujjayinî : *avantipurî ujjayinî.*

(16) Le mot sanscrit est *sârthavâha*, qui signifie chef d'une corporation de marchands. D'après Wilson, dans beaucoup de villes de l'Inde, les différentes classes de la société reconnaissent encore certains de leurs membres pour chefs héréditaires. Cette explication ne rend toutefois qu'insuffisamment compte de ce qu'il faut entendre par le *sârthavâha* des brâhmanes.

(17) Il y a dans le texte un jeu de mots sur *Vasantasenâ*, nom de l'héroïne du drame, et *vasanta* printemps.

(18) Comm. *nayo nîtis tasya pracâro vyavahârah tam nayapracârasahitam vyavahâram.* Cette explication paraît supposer une leçon un peu différente de celle que donne l'édition de Stenzler.

(19) Comm. *çûnyam abhimatakâryarahitam.*

(20) Comm. On retrouve cette stance avec de légères variantes dans *Cânakya*, dans l'*Hitopadeça* et dans le drame de *Vikramorvaçî*. Voir Otto Bœhtlingk, *Indische Sprüche*, 1re édition, spr. 151 et 249.

(21) Le Comm. voit dans cette façon de parler assez bi-

zarre une sorte d'indication des sottises que débitera Samsthânaka dans le cours de la pièce et des expressions étranges dont il se servira : *gîtakena cakshushî khatakhatâyete ity asambaddhapralâpena bhâvinah çâkârâsambaddhabhâshanasya sûcanam.*

(22) Comm. *kâryavaçât prayogavaçâc ceti kâryam bodhyâyâh striyo jhatiti jnânam* (?) *yad ucyate strîshu nâprâkrtam vaded iti sukumâratvena suprayogatvam prâkrtasya.*

(23) Comm. *avida avideti nirvede kashtam kashtam ity arthah. adrshtâkrtasamprâptâv avidâvida bhohpadam iti ca prâncah.*

(24) Comm. *hîmânahe vismaye.*

(25) Comm. *tandulaprakshâlanajalapravâho atra tâdrçî rathyâ lohasya katâho bhâjanaviçeshah tatparivartanena mârjanena krshnasârâ krtatilakâ yuvatîva bahu bhûmir adhikam çobhate.* — Le tilaka était un morceau d'étoffe de couleur qu'on portait sur le front en guise de parure ou pour indiquer la caste à laquelle on appartenait.

(26) Comm. *annamayam pâthântare odanamayam.* Stenz. *odanamayam.*

(27) Comm. *prânâdhikam* (Stenz. *prânâtyayam*) *prâneshv adhikam yathâ syâd evam.*

(28) Comm. *varnakam kastûryâdikam samâlambhanam.*

(29) Comm. *saddâvia çabdâpyety asamskrte çrâvayitvâ ity arthah.* Stenz. *âhûya.*

(30) Dans le texte, le directeur répète mot pour mot ce qu'il a dit plus haut : « A force de chanter, etc. »

(31) Comm. *âçamsantu îpsitam pûrayantu ity arthah.*

(32) Comm. C'est une indication de l'accident du changement de litière qui doit arriver à Vasantasenâ et de la tentative de meurtre dont elle sera l'objet : *ity anena* (ce qui vient d'être dit) *vasantasenâyâh pravahanaviparyâsamotanayoh sûcanam.* — Il semble, à la fréquence

des rapports de ce que le comm. suppose entre le prologue et la pièce proprement dite (je ne signale que les plus importants), que les scoliastes considéraient ces avant-propos comme analogues aux ouvertures de nos opéras dans lesquelles on retrouve l'indication rapide des principaux motifs qui se trouvent développés dans l'œuvre principale.

(33) Le sens de la comparaison *varandalambuka iva* étant douteux, je me suis abstenu de la traduire. Voici du reste la double explication qu'en donne le comm. : *varando dîrghakâshtham tasya lambukah tatprântanibaddho mrttikâsthûnah sa hi dronyâm pânîuddhâre* (sic) *dûram utthâpyâdhah pâtyate ke cid âhuh. varandah ishtakâgrhe unnatîbhûto dîrgho bhittipradeçah tatra lamghuko* (sic) *'vayavabhûta ishtakâsanghah so'pi hi samyojanârtham dûram utthâpyate anantaram nipataty apîti.*

(34) Comm. *bhaktaparivyayena odanavyayenety arthah yadvâ bhartrparivyayena bhartrparityâgenety arthah.* — Le comm. voit ici une allusion à l'élévation au trône d'un nouveau souverain substitué au roi Pâlaka, qui forme le dénouement de la *Mrcchakatikâ*: *pâralaukika ity anena pâlakavyudâsena nâyakântaralâbhasûcanam.*

(35) Comm. *â âkshepe.*

(36) Comm. *chedyamânam... vajjantam iti pâthe vadhyamânam.* Stenz. *chedyamânam.* — C'est une allusion au supplice auquel Chârudatta est conduit au dixième acte : *anena samhârânke cârudattanigrahasûcanam.*

(37) Le Comm. ajoute après *anveshitavyah* sans indiquer si c'est en guise de glose : *ko'rthah yadâ duhsthitâh bhavanti brâhmanâs tadâ câranâdînâm api grhe kurvanti bhojanam* « ...quand les brâhmanes sont pauvres ils acceptent à dîner même chez des comédiens ambulants et les gens de même espèce. »

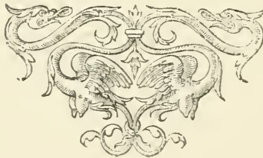
(38) Comm. *agranî pratishtho'gragâmîti yâvat... adidhî bhodu ity api pâthah tatrâpi atithî bhavatv ity arthah.*

(39) Comm. *nepathye nepathyam syâj javanikâ ity amarah tatah kaç cid âheti çeshah. samketo'tra nâtakâdau sa maitreyanâmâ vidûshaka eva nepathyântardeçâd âheti yâvat.* — Mot à mot, derrière le rideau.

(40) Comm. *vyâprtah kâryântaravyâsaktah.*

(41) Comm. *adya.* Stenz. *ârya.* — Comm. *nisavattam* (prâcrit) *ca pitrnâm samutsrshthaghrtâdisahitatandulapûrnapâtram nisrâva iti yasya prasiddhih. nîsavattam nihsapatnam vipakshasyâparasyâbhâvâd iti ke cit.*

(42) Comm. *punar nepathye iti sa maitreya eva sûtradhâravâkyasyottaram ahety arthah.*





ACTE PREMIER [1]

LE DÉPOT DE LA PARURE

MAITREYA, *arrivant sur la scène avec un manteau à la main.* — Il va, dit-il, inviter un autre brâhmane... Et cependant, Maitreya, *mon ami,* tu es bien obligé d'aller à la recherche des invitations (2). Hélas! me voilà au niveau de ma condition (3) ! Au temps de la prospérité de Chârudatta, je me gobergeais de friandises dont la saveur délicieuse m'embaumait l'haleine et qu'on passait le jour et la nuit à confectionner à grands soins; j'étais assis sur le seuil de la maison que voilà ; j'étais entouré de centaines de plats où je piquais du doigt par-ci par-là, puis le secouais *dédaigneusement* comme fait un peintre *avec ses pinceaux*, *au milieu de ses pots de couleur* (4), et je ruminais *à mon aise*, pa-

reil à un taureau sur la place d'une ville (5). Aujourd'hui, sa pauvreté m'a réduit à rôder de côté et d'autre, mais je reviens toujours ici chercher un refuge comme une tourterelle domestique... J'ai là le manteau de Chârudatta que son cher ami Chûrnavriddha lui envoie tout parfumé de fleurs de jasmin; je dois le lui remettre, m'a-t-il dit, quand Chârudatta aura rendu ses devoirs aux dieux. Je vais donc chercher à le voir. (*Il s'avance en regardant*). Je l'aperçois précisément qui vient ici : il a achevé ses dévotions et jette l'offrande aux divinités domestiques. (*Chârudatta, accompagné de Radanikâ, arrive sur la scène de la manière indiquée.*)

Charudatta *levant les yeux au ciel et poussant des soupirs de découragement.* — « Autrefois les cygnes et les troupes de grues faisaient disparaître à l'instant l'offrande déposée par moi sur la terrasse de ma maison; aujourd'hui la poignée de graines que je jette tombe au milieu d'herbes touffues et les vers *seuls* viennent les souiller de leur bave (6). » (*Il s'assied après s'être promené à pas lents.*)

Maitreya. — Voici le seigneur Chârudatta; allons à sa rencontre. (*Il s'approche de lui.*) Seigneur, je vous salue et vous souhaite *toutes sortes* de prospérités.

Charudatta. — Ah! voilà Maitreya, mon

ami de tous les temps! Ami, sois le bienvenu et assieds-toi (7).

MAITREYA. — Je vous obéis, seigneur. (*Il s'assied.*) Voici un manteau parfumé de fleurs de jasmin que votre cher ami Chûrnavriddha vous envoie; il m'a chargé de vous le remettre après que vous auriez rendu vos devoirs aux dieux. (*Il le lui offre; Chârudatta le prend et reste pensif.*) Eh bien! à quoi pensez-vous?

CHARUDATTA. — Ah! mon ami,

« Le bonheur qui survient après l'infortune est comme un flambeau qui s'allume au sein d'une nuit profonde. Si l'homme, au contraire, tombe de la félicité dans la misère, il cesse d'exister, bien qu'il ait toujours un corps et qu'il paraisse vivre. »

MAITREYA. — Que préférez-vous de la mort ou de la pauvreté?

CHARUDATTA. — « La mort, mon ami, me semble préférable à la misère : pour mourir on n'endure qu'un instant de douleur; mais quand on est pauvre, on souffre sans relâche (8). »

MAITREYA. — Ne vous chagrinez pas tant. La décroissance de vos richesses, dissipées par vos amis, ressemble à celle de la lune réduite à son dernier quartier pour avoir servi de breuvage aux dieux (9), et prête à

recroître : elle est très honorable pour vous et *de bon augure.*

Charudatta. — Ce n'est pas, crois-moi, *la perte* de mes biens qui me rend malheureux ;

« Ma peine vient de ce que les hôtes évitent ma maison appauvrie, comme les abeilles vagabondes s'éloignent de la joue de l'éléphant quand la saison du rut est finie et que les traces épaisses de la liqueur qui la couvrait alors se sont desséchées. »

Maitreya. — Ah les fils d'esclaves! Ils font un déjeuner de votre bien et ils imitent ensuite les petits bouviers qui ont peur des guêpes et vont de place en place pour éviter leurs piqûres (10).

Charudatta. — « Crois-moi, mon ami, mon tourment n'est pas causé par la perte de ma fortune, car les richesses vont et viennent au gré du sort, mais j'éprouve du chagrin de voir que les liens de l'amitié se relâchent quand les ressources dont on disposait sont épuisées. Du reste, la pauvreté rend timide ; l'homme livré à la timidité perd son énergie ; quand on manque d'énergie on se voit méprisé ; le mépris *dont on est l'objet* jette dans le découragement et le découragement dans le désespoir (11) ; une fois en proie au chagrin, l'intelligence s'altère et l'affaiblissement de l'intelligence entraîne la perte totale. La pau-

vreté, hélas! est la source de tous les maux! »

Maitreya. — Cessez de vous affliger au souvenir de vos biens qui ont servi de régal *à vos convives* (12).

Charudatta. — La pauvreté, mon ami, est pour l'homme

« Une source constante de soucis (13); elle nous expose aux affronts de nos ennemis, et elle est elle-même une ennemie; elle nous fait repousser par nos amis (14); elle nous fait haïr par ceux qui nous entourent; elle nous inspire l'idée de partir pour la forêt par suite du mépris de nos épouses (15); elle nous met dans le cœur un chagrin ardent qui le torture sans le consumer. »

Mais, *pour changer de discours*, j'ai fait mes oblations aux divinités domestiques, et je t'engage à aller de ton côté faire les tiennes dans un carrefour aux divinités mères (16).

Maitreya. — Certes, non!

Charudatta. — Et pourquoi?

Maitreya. — Parce qu'on a beau entourer les dieux d'hommages, ils n'en sont pas plus favorables pour cela. A quoi cela sert-il donc de leur prodiguer les adorations?

Charudatta. — Ami, ami, ne dis pas cela! L'oblation est une des observances qui doivent être régulièrement pratiquées par un maître de maison (17);

« Car les divinités sont satisfaites (18) quand les hommes dont les sens sont apaisés leur rendent un culte régulier par la pénitence, par la pensée, par la parole et par les offrandes; il n'y a pas à en douter. »

Va donc, *je t'en prie,* offrir tes oblations aux divinités mères.

Maitreya. — Non, non; je n'irai pas. Envoyez-y n'importe qui; pour moi, tout ce qui concerne mes devoirs de brâhmane se déplace et s'intervertit, de même que, dans l'image que reflète le miroir, la droite devient la gauche et réciproquement. Du reste, à cette heure tardive, la route royale est fréquentée par des femmes de mauvaise vie, des vitas, des esclaves et des courtisans (19). *En me mêlant à ces gens-là*, je ressemblerais à la souris qui va se jeter dans la gueule du serpent noir à l'affût des grenouilles (20). Mais vous, que ferez-vous assis là?

Charudatta. — Soit; reste. Je vais vaquer à ma méditation pieuse.

Une voix *derrière la scène.* — Arrête, Vasantasenâ! arrête! (*Vasantasenâ apparaît sur la scène poursuivie par le Vita et Samsthânaka accompagné d'un esclave.*)

Le Vita. — Arrêtez! Vasantasenâ, arrêtez!

« Pourquoi la frayeur jette-t-elle le trouble dans vos grâces juvéniles? Pourquoi précipiter le mouvement de ces pieds exercés (21) à marquer le rhythme de la danse? Pourquoi vous enfuir en jetant çà et là, du coin de l'œil, des regards tremblants, comme une gazelle effarouchée par la poursuite du chasseur? »

Samsthanaka. — Arrête! Vasantasenâ, arrête!

« Pourquoi t'enfuir, te sauver, courir en trébuchant (22)? Quitte ta crainte, jeune fille, on ne veut pas te faire de mal; arrête-toi, seulement. L'amour met mon cœur au supplice; il le brûle à petit feu comme un morceau de viande tombé sur un lit de charbons ardents. »

L'esclave. — Arrête! courtisane, arrête!

« Pourquoi t'enfuir épouvantée à ma vue (23) comme la femelle du paon en été, alors que sa queue est munie de toutes ses richesses? Quant au puissant seigneur, mon maître, il se trémousse (24) comme un jeune chien (25) courant dans la forêt. »

Le vita. — Arrêtez! Vasantasenâ, arrêtez!

« Pourquoi vous enfuir en tremblant comme un jeune bananier, sous votre tunique écarlate dont les bords sont agités par le vent, ô vous qui, pareille à une mine d'arsenci

rouge attaquée par la sape, surpassez *en éclat* les boutons d'un bouquet de lotus rouges (26)? »

Samsthanaka. — Arrête! Vasantasenâ, arrête!

« Tu as porté au paroxysme mon délire, ma passion, mon amour; pendant la nuit tu chasses le sommeil loin de la couche où je repose. Mais tu t'enfuis (27), et dans l'épouvante qui fait trébucher tes pas et les rend chancelants, te voilà tombée en mon pouvoir comme Kuntî tomba aux mains de Râvana (28). »

Le vita. — Ah! Vasantasenâ,

« Pourquoi, faisant précéder mes pas des vôtres (29), vous enfuyez-vous pareille à un serpent (30) que terrifie le roi des oiseaux (31)? Je pourrais arrêter le vent lancé dans sa course rapide et je n'aurai pas besoin de *grands* efforts pour vous saisir, ô ma belle *fugitive!* »

Samsthanaka. — Maitre, maître (32)!

« Je l'ai traitée d'outil (fouet) dont se sert Kâma (le dieu de l'amour) pour dérober les pièces de monnaie (33), de mouche à viande (34), de bayadère, de camuse, de femme qui perd une famille (35), de libertine (36), d'assiette du dieu de l'amour (37), d'hôtesse d'une maison de prostitution (38), de courtisane qui sert d'échafaudage à de belles parures (39), de maîtresse de maison de débau-

che (40). Et, quoique je l'invoque par ces dix appellations (41), elle ne veut pas de moi. »

Le vita. — « Pourquoi vous enfuir épouvantée comme la femelle du héron qui tremble au bruit des grondements du tonnerre dans le nuage et, pareille à une vînâ que pince l'ongle d'un vita (42), dans votre course précipitée faire fouetter vos joues par vos pendants d'oreilles? »

Samsthanaka. — « Pourquoi t'enfuir au cliquetis confus de tes parures (43) comme Draupadî se sauvant devant Râma (44)? Mais je te tiens et je te saisirai de vive force comme Hanûmant s'emparant de Subhadrâ, la sœur de Viçvâvasu (45). »

L'esclave. — « Accorde ton amour à l'ami du roi et tu auras à manger du poisson et de la viande. Les chiens qui ont du poisson et de la viande ne courent pas après la charogne (46). »

Le vita. — « Pourquoi, ô Vasantasenâ! vous enfuir précipitamment et effrayée, entraînant avec vous la ceinture bruyante qui entoure vos hanches et jette un éclat semblable à celui des étoiles (47) et, pareille à la divinité *protectrice* de la ville, montrant un visage qui a l'aspect d'orpiment pilé avec des poudres odoriférantes (48)? »

Samsthanaka. — « Nous te poursuivons

avec l'ardeur de chiens qui chassent dans la forêt une femelle de chacal; et toi, tu t'enfuis promptement, rapidement, éperdûment en emportant mon cœur avec la membrane qui l'enveloppe (49). »

Vasantasena. — *A moi!* Pallavaka, Parabhritikâ (50)!

Samsthanaka *effrayé.* — Maître, maître! un homme!

Le vita. — Ne craignez rien; il n'y a aucun danger.

Vasantasena. — *A moi!* Mâdhavikâ.

Le vita *riant.* — Fou que vous êtes! elle appelle ses gens.

Samsthanaka. — Maître, maître! c'est une femme qu'elle appelle (51)!

Le vita. — Sans doute.

Samsthanaka. — Des femmes! J'en exterminerais un cent. Ne suis-je pas un héros?

Vasantasena *ne voyant arriver personne.* — Hélas (52)! mes gens ont disparu. Je ne puis compter que sur moi seule pour me sauver.

Le vita. — Cherchez-la, cherchez la!

Samsthanaka. — Invoque, invoque tant que tu voudras (53), ô Vasantasenâ, la femelle du coucou, les nouveaux bourgeons et le printemps lui-même (54); personne ne peut te soustraire à ma poursuite,

« Ni Bhîmasena (55), ni le fils de Jamadagni (56), ni le fils de Kuntî (57), ni même le monstre aux dix têtes (58). J'imiterai Duhçâsana (59) et je te saisirai par les cheveux (60). »

Puis vois!

« Ma chère épée bien affilée est là pour te trancher la tête ou te faire passer de vie à trépas (61)... Allons! cesse de t'enfuir : est-ce vivre que de s'exposer *ainsi* à la mort? »

Vasantasena. — Seigneur! je ne suis qu'une faible femme.

Le vita. — C'est pour cela même qu'il vous est fait grâce de la vie (62).

Samsthanaka. — C'est pour cela même que tu ne seras pas mise à mort.

Vasantasena, *à part* (63). — Il m'effraie même en voulant me tranquilliser. Mais, soit; voyons ce qu'il en résultera. (*Haut.*) Seigneur, que réclamez-vous (64)? Sont-ce mes bijoux que vous voulez?

Le vita. — Que les dieux nous en préservent (65), Vasantasenâ! Nous ne pensons pas à vos bijoux. Est-ce qu'il est permis de cueillir les fleurs des lianes qui *décorent* un jardin (66)?

Vasantasena. — Que me veut-on donc?

Samsthanaka. — Que tu m'aimes, moi qui suis un homme divin, un Vâsudeva (67) sous les traits d'un mortel.

VASANTASENA, *avec colère.* — Allons donc! Laissez-moi! Vous me demandez une chose déshonorante.

SAMSTHANAKA *riant et battant des mains* (68). — Maître, maître! vois-tu cela? Dans l'intervalle cette courtisane est devenue si aimable qu'elle me dit: « Venez, vous êtes fatigué, vous n'en pouvez plus (69). » Ne crois pas, la belle, que j'arrive de me promener dans quelque village ou quelque ville (70). Non, j'en jure par la tête du vita et par mes pieds (71), c'est seulement en m'attachant à vos pas, mademoiselle (72), que je me suis fatigué et exténué.

LE VITA *à part.* — L'idiot, elle a dit blanc et il a compris noir (73). (*Haut.*) Vasantasenâ, vos paroles s'accordent peu avec ce qu'on dit de la maison d'une courtisane. Ne savez-vous pas

« Qu'elle est le refuge hospitalier de la jeunesse et qu'une courtisane comme vous ressemble à une liane plantée sur le bord de la route? Votre corps, l'amie, étant vénal et s'achetant à prix d'or, vous devez accueillir également celui que vous aimez et celui qui vous déplaît. Dans le même lac se baignent le fou et le sage, le brâhmane et l'homme appartenant à la dernière caste (74); la liane fleurie se courbe (75) sous le

poids du corbeau aussi bien que du paon ; sur la barque qui porte le brâhmane, le kshatriya et le vaiçya (76) passent également les autres hommes. Ne ressemblez-vous pas au lac, à la liane et à la barque, et n'êtes-vous pas au service de tout le monde? »

Vasantasena. — C'est le mérite et non pas la violence qui fait naître l'amour.

Samsthanaka. — Maître, maître ! cette fille d'esclave (77) s'est amourachée d'un pauvre hère appelé Chârudatta qu'elle a vu dans le jardin du temple de Kâmadeva (78), *et c'est pour cela qu'*elle ne veut pas de moi. La maison de Chârudatta est là à notre gauche; prends tes dispositions pour qu'elle n'échappe pas de nos mains.

Le vita *à part*. — L'imbécile ! Il dit justement ce qu'il aurait fallu taire (79). Ah ! Vasantasenâ s'est amourachée du digne Chârudatta. Le proverbe est bien vrai : la perle s'unit à la perle. Laissons aller les choses et foin de l'idiot ! (*Haut.*) Vous dites donc, seigneur (80), que la maison de Chârudatta est à gauche ?

Samsthanaka. — Sans doute !

Vasantasena *à part*. — Quoi ! la maison de Chârudatta est là à gauche ? Vraiment ! ce méchant homme, tout en essayant de me nuire me facilite une entrevue avec mon amant (81).

Samsthanaka. — Maître, maître! l'obscurité est grande (82) et Vasantasenâ a disparu comme une boulette d'encre tombée dans un tas de haricots (83).

Le vita. — C'est vrai les ténèbres sont épaisses et

« Mes yeux quoique tout grands ouverts et doués d'une grande puissance visuelle (84) sont comme fermés par elles et frappés de cécité. On dirait que l'obscurité s'attache aux membres comme un onguent et qu'elle tombe du ciel sous forme de collyre; la vue m'est devenue aussi inutile que les services rendus à un méchant homme (85). »

Samsthanaka. — Maître, maître! je suis à la recherche de Vasantasenâ.

Le vita. — Il est certains signes qui pourraient vous mettre sur sa trace.

Samsthanaka. — De quoi veux-tu parler (86)?

Le vita. — Du cliquetis de ses bijoux ou des effluves parfumées qu'exhalent les guirlandes de fleurs *dont elle est ornée.*

Samsthanaka. — J'entends bien le parfum de ses guirlandes de fleurs, mais je ne vois pas distinctement le son de ses bijoux parce que l'obscurité remplit mes narines (87).

Le vita *bas à Vasantasenâ.* — « L'obscurité du soir vous dérobe bien aux regards, ô

Vasantasenâ! et vous ressemblez à l'éclair qui s'éteint dans le sein du nuage; mais l'odeur parfumée que répandent vos couronnes et les colliers bruyants que vous portez aux pieds risquent de (88) vous trahir. »

M'avez-vous entendu?

Vasantasena *à part.* — Entendu et compris. (*Après avoir ôté ses colliers et ses guirlandes elle fait quelques pas et tâte* la muraille *avec la main*). Je trouve bien la porte latérale en tâtant le mur, mais je sens au toucher (89) qu'elle est fermée.

Charudatta. — Ami, ma prière à voix basse est terminée. Va t'en maintenant faire l'oblation aux divinités mères.

Maitreya. — Non, non, *je vous l'ai déjà dit*, je n'irai pas.

Charudatta. — Hélas!

« Quand vous êtes pauvre vos proches ne vous adressent plus la parole (90), vos amis les plus chers se détournent de vous, l'adversité s'accroît (91), les forces morales s'affaiblissent, le brillant éclat de votre vertu s'obscurcit et l'on vous impute jusqu'au mal commis par autrui (92). Personne ne recherche votre société, nul ne vous témoigne de respect; si vous venez prendre part à un festin

dans la demeure d'un riche on vous regarde avec mépris; vous êtes mal vêtu (93) et par un sentiment de honte vous vous éloignez de la foule : à mon avis, la pauvreté peut être à juste titre considérée comme le sixième des péchés capitaux (94). Je déplore ton sort, ô pauvreté, toi qui trouves en moi un séjour hospitalier, et je me demande où tu iras quand mon malheureux corps aura cessé de vivre (95)! »

MAITREYA *avec confusion.* — Eh bien, ami, s'il faut y aller, je voudrais que Radanikâ m'accompagne.

CHARUDATTA. — Radanikâ, va-t'en avec Maitreya.

RADANIKA. — Je ferai comme vous ordonnez, seigneur.

MAITREYA. — Allons! Radanikâ, prends l'offrande et la lampe; je vais ouvrir la porte latérale. (*Il ouvre la porte.*)

VASANTASENA. — Tiens! voilà la porte qui s'ouvre comme pour m'accueillir (96). Entrons! (*Elle aperçoit de la lumière.*) Ah (97)! une lampe. (*Elle l'éteint avec le bord de sa tunique et entre* dans la maison.) (98)

CHARUDATTA. — Eh bien! Maitreya, qu'y a-t-il donc?

MAITREYA. — Une bouffée de vent à laquelle l'ouverture de la porte a livré passage

vient de souffler la lampe (99). Toi, Radanikâ, tu vas sortir par la porte latérale, tandis que j'irai la rallumer dans l'intérieur de la maison pour revenir à l'instant. *(Il sort.)*

Samsthanaka. — Maître, maître! je cherche Vasantasenâ.

Le vita. — Cherchez-la, cherchez-la!

Samsthanaka *après avoir cherché.* — Maître, maître, je la tiens!

Le vita. — Fou que vous êtes! *Ne vous apercevez-vous pas que* c'est moi?

Samsthanaka. — Mets-toi à l'écart, alors! *(Il cherche de nouveau et attrape l'esclave.)* Ah! *cette fois* elle est prise.

L'esclave. — Non, seigneur, c'est moi, votre esclave.

Samsthanaka. — Maître, *place-toi* par ici et toi, esclave, par là; voilà le maître et l'esclave, l'esclave et le maître. *C'est bien*, tenez-vous de côté tous les deux (100). *(Il cherche de nouveau et saisit Radanikâ par les cheveux).* Ah! maître, la voilà prise!

« Je la poursuivais dans l'obscurité, le parfum de ses guirlandes l'a trahie et je l'ai attrapée par les cheveux (101), comme Draupadî l'a été par Chânakya (102). »

Le vita. — « Ah! voilà comme vous courez

après les fils de bonne famille (103), dans la présomption que vous donne la jeunesse; et vous vous faites prendre par vos cheveux couronnés de fleurs et faits pour être ornés de bijoux (104)! »

Samsthanaka. — « La belle, tu as beau crier, pleurer et invoquer de toutes tes forces Çambhu, Çiva, Çankara, Içvara (105), tu *n'en es pas moins* prise par les cheveux, par les poils, par les crins. »

Radanika *effrayée.* — Seigneurs! Quelles sont vos intentions (106)?

Le vita. — Ce n'est pas le son de la voix *de Vasantasenâ.*

Samsthanaka. — Maître, maître! ne vois-tu pas que la fille d'esclave change de voix comme une chatte qui veut de la crême (107)?

Le vita. — Comment cela peut-il se faire? C'est surprenant; et, cependant, toute réflexion faite,

« Elle a pu acquérir ce talent en montant sur la scène, en apprenant à chanter ou en s'étudiant aux déguisements. »

Maitreya *revenant sur la scène.* — C'est étrange (108)! la flamme de ma lampe est agitée par le vent du soir comme le cœur d'un bouc qu'on mène au sacrifice. (*Il s'avance et aperçoit Radanikâ.*) Hola! Radanikâ!

Samsthanaka. — Maître, maître! Voilà un homme!

Maitreya. — Est-ce convenable, est-ce permis que des étrangers s'autorisant de sa pauvreté actuelle s'introduisent ainsi dans la demeure de Chârudatta?

Radanika. — Voyez, seigneur Maitreya, à quelles insultes je suis en butte.

Maitreya. — Toi? tu veux dire nous.

Radanika *avec ironie* (109). — Sans doute, vous seul.

Maitreya. — Est-ce (110) qu'on t'a maltraitée?

Radanika. — Je le crois bien!

Maitreya. — *Bien* vrai?

Radanika. — *Ce n'est que trop* vrai.

Maitreya *en colère et brandissant un bâton.* — Assez comme ça! Un chien est le maître (111) dans son chenil et à plus forte raison un brâhmane comme moi *dans sa maison.* Je vais casser la tête de ce mauvais sujet sous les coups de ce bambou bien sec qui est tortu comme le sort des gens de mon espèce.

Le vita. — Allons! grand brâhmane, calmez-vous.

Maitreya *apercevant le vita.* — Ce n'est pas lui le coupable. (*Jetant les yeux sur Samsthânaka.*) Voici le fautif. Ah! ce que

vous faites là. Samsthânaka, vous le beau-frère du roi, est d'un méchant homme et bien malséant. Quoique Chârudatta se soit appauvri, ses vertus n'en font pas moins l'ornement d'Ujjayinî; et cependant vous pénétrez chez lui et vous maltraitez sa servante.

« On ne doit pas mépriser le malheureux; pour le destin, quel que soit le nom qu'on porte, il n'est pas de malheureux (112); l'homme qui se conduit mal peut être riche, il n'en est pas moins malheureux. »

Le vita *avec embarras.* — Grand brâhmane (113), calmez-vous, calmez-vous! Tout ceci est le résultat d'une méprise; il ne s'agit pas d'insulte.

« Nous courions après une femme...

Maitreya. — Après elle?

Le vita. — Les dieux nous en préservent!

« — C'est, *au contraire*, une jeune femme libre (114); elle a disparu, nous avons pris celle-ci pour elle et, de là, la faute que nous avons paru commettre avec intention. »

« Recevez-en *comme preuve* ce témoignage absolu du désir que j'ai de me réconcilier avec vous. (*Il jette son épée et tombe aux pieds de Maitreya en joignant les mains.*)

Maitreya. — Relevez-vous, vous êtes un honnête homme. Je me suis adressé brusquement à vous sans vous connaître; mainte-

nant je sais qui vous êtes et je vous demande pardon (115).

Le vita. — Comment donc? C'est à vous de pardonner; mais je ne me relèverai qu'à une condition (116).

Maitreya. — Parlez.

Le vita. — Vous ne direz rien au seigneur Chârudatta de ce qui s'est passé.

Maitreya. — Je vous le promets.

Le vita. — « Je reçois avec respect, brâhmane, les marques de bienveillance que vous me témoignez; bien que nous portions l'épée, vous avez triomphé de nous avec le glaive de vos vertus (117). »

Samsthanaka *courroucé*. — Pourquoi donc, maître, te jeter aux pieds de ce drôle en joignant les mains comme pour l'implorer (118)?

Le vita. — J'ai peur.

Samsthanaka. — De quoi?

Le vita. — Des vertus de Chârudatta.

Samsthanaka. — Belles vertus que celles d'un homme dans la maison duquel les visiteurs ne trouvent rien à manger!

Le vita. — Pouvez-vous dire cela?

« C'est par ses bons procédés (119) envers des gens comme nous qu'il s'est ruiné; ses richesses ne lui ont jamais servi à humilier personne : il s'est mis à sec comme un lac dont l'eau s'épuise pendant les cha-

leurs à force d'apaiser la soif des hommes. »

SAMSTHANAKA *avec emportement.* — Lui ce fils d'esclave! qui est-il donc?

« Est-ce un héros fameux, un Pàndava (120), Çvetaketu (121), le fils de Râdhâ (122), Râvana, Indradatta (123)? Est-il le fils que Ràma a eu de Kuntî (124), Açvatthâman (125), Dharmaputra (126) ou Jatâyu (127)? »

LE VITA. — Êtes-vous fou? Il s'agit de Chârudatta, *c'est-à-dire de*

« L'arbre qui donne à souhait tout ce dont ont besoin les malheureux et qui ploie sous le poids des mérites qu'il porte pour fruits, de la providence des honnêtes gens (128), du miroir des savants, de la pierre de touche des bonnes mœurs, d'un océan que borne la vertu, d'un bienfaiteur exempt d'orgueil, du trésor des bonnes qualités, d'un homme à l'esprit droit et généreux. *En un mot*, il est louable entre tous et vit en pratiquant les plus hautes vertus, comme les autres respirent. »

Aussi, *mon avis est* que nous partions d'ici.

SAMSTHANAKA. — Sans avoir mis la main sur Vasantasenâ?

LE VITA. — Elle a disparu (129).

SAMSTHANAKA. — Comment cela?

LE VITA. — « Comme la vue de l'aveugle, l'embonpoint du malade, la raison de l'in-

sensé, la réussite du négligent; comme la science suprême de l'homme dissipé et dépourvu de mémoire : à votre approche elle s'est éclipsée comme l'amour à la vue d'un ennemi. »

SAMSTHANAKA. — Je ne m'en irai pas sans l'avoir prise.

LE VITA. — Vous n'avez donc jamais entendu *répéter* cette *maxime?*

« On se rend maître d'un éléphant en l'attachant à un pieu, on gouverne un cheval au moyen d'une bride, on captive une femme par le cœur; sinon, il ne reste qu'à s'en aller. »

SAMSTHANAKA. — Va t'en si tu veux; pour moi je reste.

LE VITA. — Soit, je pars. (*Il sort.*)

SAMSTHANAKA. — Le maître est allé au diable, comme il l'avait annoncé (130). (*S'adressant à Maitreya.*) Quant à toi, maître fourbe (131) et mauvais drôle, assieds-toi, assieds-toi!

MAITREYA. — On nous a déjà fait asseoir.

SAMSTHANAKA. — Qui donc?

MAITREYA. — Le destin.

SAMSTHANAKA. — Allons relève-toi, relève-toi !

MAITREYA. — Nous nous relèverons un jour.

SAMSTHANAKA. — Quand cela?

MAITREYA. — Quand le sort nous rendra ses faveurs.

SAMSTHANAKA. — Eh bien! pleure, pleure!

MAITREYA. — Nous sommes bien contraints de pleurer (132).

SAMSTHANAKA. — Par qui?

MAITREYA. — Par l'adversité.

SAMSTHANAKA. — Allons! ris, ris!

MAITREYA. — Cela viendra.

SAMSTHANAKA. — Quand?

MAITREYA. — Quand la prospérité de Chârudatta sera de retour.

SAMSTHANAKA. — Eh bien! mauvais garnement, va t'en dire de ma part à cet indigent qui s'appelle Chârudatta qu'une courtisane nommée Vasantasenâ, toute couverte d'or et de bijoux précieux, comme une directrice de théâtre surveillant la représentation d'une pièce nouvelle (133), qui s'est éprise de lui depuis qu'elle l'a vu dans le jardin du temple de Kâmadeva vient d'entrer dans sa maison pour échapper à nos violentes obsessions. S'il consent à la remettre spontanément entre mes mains, sans débat judiciaire (134), je lui saurai gré de cette prompte satisfaction (135) en lui restant attaché par une amitié solide; s'il s'y refuse, je lui vouerai, au contraire, une haine éternelle. Au reste, qu'il se rappelle de ceci :

« La corruption n'atteint ni la courge dont la queue est enduite de bouse, ni les légumes secs, ni la viande frite (136), ni le brouet préparé pendant une nuit d'hiver, ni un prêt d'argent, ni le ressentiment *qu'on garde contre un ennemi* (137). »

Tu t'exprimeras distinctement (138), laconiquement et de façon à ce que je puisse t'entendre depuis le colombier muni d'un garde-fou de ma maison de plaisance (139), où je serai assis. Si tu ne t'énonces pas *ainsi que je viens de dire* (140), je te ferai craquer la tête (141) comme un fruit (ou un noyau) de kapittha (142) pris entre un seuil et une porte.

MAITREYA. — Soyez tranquille, je rapporterai vos paroles.

SAMSTHANAKA. — Dis-moi, l'esclave, est-ce que le maître est bien parti ?

L'ESCLAVE. — Assurément !

SAMSTHANAKA. — Dans ce cas (143), allons-nous-en vite.

L'ESCLAVE. — Seigneur, ne prenez-vous pas votre épée ?

SAMSTHANAKA. — Garde-la dans tes mains.

L'ESCLAVE. — Non, seigneur, voilà votre épée (144). N'est-ce pas au seigneur à la porter ?

SAMSTHANAKA *la prenant à rebours*. — « Assez dit (145) ! Ayant pris sur mon épaule mon

épée couleur de radis rouge endormie dans son fourreau (146), je regagne ma maison poursuivi par les aboiements des chiens et des chiennes, comme un chacal qui se sauve du côté de sa tanière (147). » (*Il s'en va.*)

MAITREYA. — Radanikâ, il faut bien te garder de faire connaître au seigneur Chârudatta l'outrage que tu viens de subir, car cela redoublerait, j'en suis sûr, le chagrin que lui cause sa misère.

RADANIKA. — Quoique je ne sois qu'une esclave, je saurai contenir ma langue, seigneur Maitreya.

MAITREYA. — Bien, bien (148)!

CHARUDATTA *s'adressant à Vasantasenâ.* — Radanikâ, voici le soir, l'heure où le vent se lève, Rohasena a froid; fais-le rentrer et enveloppe-le de ce manteau. (*Il le lui tend.*)

VASANTASENA *à part.* — Il me prend (149) pour sa servante! (*Elle saisit le manteau; après avoir aspiré l'odeur qui s'en exhale, elle ajoute avec ivresse*). Ah! ce manteau parfumé de jasmin prouve que Chârudatta n'est pas indifférent aux plaisirs de son âge (150). (*Elle le revêt à l'écart.*)

Charudatta. — Allons, Radanikâ, prends Rohasena et fais-le rentrer!

Vasantasena *à part.* — *Hélas!* je ne puis entrer chez lui (151).

Charudatta. — Eh bien! Radanikâ, tu ne me réponds pas? Hélas!

« Quand les rigueurs du sort ont jeté un homme dans une situation malheureuse et exposée aux difficultés résultant de la perte de sa fortune, ses amis deviennent des ennemis, et les gens qui lui étaient attachés depuis longtemps changent de sentiments à son égard. »

Maitreya *s'avançant sur la scène accompagné de Radanikâ.* — Mon ami, voici Radanikâ.

Charudatta. — Radanikâ! mais quelle est donc cette autre femme

« Que j'ai souillée (152) en l'effleurant à mon insu avec mon vêtement?

Vasantasena *à part.* — « Que j'ai honorée, » *devrait-il dire.*

Charudatta. — Elle brille comme le croissant de la lune voilé par les brumes d'automne. »

Mais ce n'est pas convenable de regarder *ainsi* la femme d'autrui.

Maitreya. — Cessez de craindre d'avoir devant vos yeux l'épouse d'un autre; cette

femme est Vasantasenâ, qui s'est éprise de vous dans le jardin du temple de Kâmadeva.

CHARUDATTA. — Quoi! Vasantasenâ? (*A part.*)

« Mes richesses s'étant taries, l'amour que j'ai conçu pour elle ressemble à la colère du lâche et n'ose pas sortir de mon cœur (153). »

MAITREYA. — Mon ami, le beau-frère du roi m'a chargé de vous dire *quelque chose.*

CHARUDATTA. — Quoi donc?

MAITREYA. — Qu'une courtisane nommée Vasantasenâ toute couverte d'or et de bijoux précieux, comme une directrice de théâtre surveillant la représentation d'une pièce nouvelle (154), qui s'est éprise de vous depuis qu'elle vous a vu dans le jardin du temple de Kâmadeva, est entrée dans votre maison pour échapper à ses violentes obsessions.

VASANTASENA *à part.* — Il m'a poursuivi, a-t-il dit, de ses violentes obsessions, voilà des paroles qui m'honorent (155).

MAITREYA. — Si vous consentez à la remettre spontanément entre ses mains, sans débat judiciaire, il vous saura gré de cette prompte satisfaction en vous restant attaché par une amitié solide; mais si vous vous y refusez, il vous vouera une haine éternelle.

CHARUDATTA *dédaigneusement.* — Il est fou! (*A part.*) Cette jeune femme est digne qu'on

s'approche d'elle en lui rendant les hommages dus à une divinité (156).

« Au moment *où cette aventure lui est arrivée*, elle a été pressée par lui d'entrer dans sa demeure, mais elle est restée inébranlable, bien qu'elle ait pu se rendre compte de sa brillante situation de fortune. Entourée d'hommes, elle a gardé résolument le silence, quoiqu'elle ait été l'objet de nombreuses interpellations (157). »

(*Haut.*) Madame, ne vous connaissant pas, je vous ai bien involontairement chargée de la besogne de ma servante. Je vous prie respectueusement d'excuser la faute que j'ai commise envers vous.

Vasantasena. — C'est moi, seigneur, qui dois vous demander humblement pardon en courbant la tête, de la liberté que j'ai prise d'agir ainsi (158) sans en être digne.

Maitreya. — Bien! vos têtes s'inclinent de concert comme celles de deux beaux champs de riz plantés en face l'un de l'autre (159). Je vais faire comme vous et pencher ma tête qui ressemble au genou d'un jeune chameau (160) devant les deux vôtres, en vous priant de vouloir bien vous redresser (161).

Charudatta. — Soit; arrêtons là nos civilités (162)!

Vasantasena *à part*. — Quel délicat et af-

fectueux accueil ! Mais puisqu'il en est ainsi (163), il ne serait pas convenable de rester longtemps dans cette maison où je suis entrée. Exposons cependant *ce que nous avons à dire.* (*Haut.*) Seigneur, si j'ai des titres à votre bienveillance (164), qu'il me soit permis de donner suite à mon désir en déposant cette parure dans votre maison ; c'est à cause d'elle que ces mauvais sujets (165) m'ont poursuivie.

CHARUDATTA. — Ma maison est peu propre à recevoir ce dépôt (166).

VASANTASENA. — Vous vous trompez (167), seigneur ; ce n'est pas aux maisons que l'on accorde sa confiance, mais aux personnes *qui les habitent.*

CHARUDATTA. — *Soit ;* Maitreya, reçois cette parure.

VASANTASENA. — Je vous en suis reconnaissante (168). (*Elle tend la parure à Maitreya qui l'accepte.*)

MAITREYA. — Merci bien, madame (169) !

CHARUDATTA. — Peste de l'imbécile ! c'est un dépôt...

MAITREYA (*bas*) (170). — S'il en est ainsi, les voleurs les prendront bien *s'ils veulent* (171).

CHARUDATTA. — Pour quelques jours seulement.

MAITREYA. — C'est un dépôt qu'elle nous fait, mais qui devient notre propriété (172).

CHARUDATTA. — Mais non, je devrai le lui rendre.

VASANTASENA. — Seigneur, je désirerais que votre ami (173) m'accompagnât pour retourner chez moi.

CHARUDATTA. — Maitreya, reconduis cette dame chez elle.

MAITREYA. — C'est plutôt à vous de le faire (174); vous aurez l'air à côté d'elle d'un cygne royal suivant sa compagne; tandis que moi, *pauvre* brâhmane, je serais mis en pièces par ces gens-là (175) comme une offrande aux dieux (176) placée dans un carrefour est dévorée par les chiens.

CHARUDATTA. — Soit; je vous accompagnerai moi-même, madame. Qu'on allume les flambeaux dont nous avons besoin pour notre sécurité sur la route royale!

MAITREYA. — Holà! Vardhamânaka (177), allume les flambeaux.

VARDHAMANAKA *bas à Maitreya* (178). — Eh bien! *Comment voulez-vous* qu'on les allume sans huile?

MAITREYA *bas à Chârudatta*. — C'est vrai; les flambeaux ressemblent aux courtisanes; ils manquent d'huile (ou d'amour) et n'ont que des dédains pour les pauvres diables (179).

Charudatta. — C'est bien (180), Maitreya, nous nous passerons de *lampes* (181). Vois donc (182)!

« La lune — le flambeau de la grande route — se lève pâle comme la joue d'une amante, avec son cortége de constellations, et ses doux rayons tombent à travers l'épaisseur des ténèbres pareilles à des gouttes de lait dans un marais desséché (183). » (Il se met en marche *et arrivé au but de sa course il dit tendrement à Vasantasenâ*). Madame, voilà votre maison; vous pouvez entrer. (*Vasantasenâ prend congé de lui en lui jetant des regards d'amour.*)

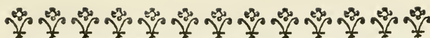
Charudatta *revenu auprès de Maitreya* (184). — Ami, Vasantasenâ est rentrée chez elle, retournons à la maison,

« Car la grande route est déserte, la garde fait ses rondes de différents côtés et, la nuit étant fertile en méfaits, il faut se défier des surprises. » (*Il fait quelques pas*).

Tu garderas pendant la nuit cette cassette *qui contient la parure de Vasantasenâ*; Vardhamânaka *s'en chargera* pendant le jour (185).

Maitreya. — Vos ordres seront exécutés. (*Ils sortent.*)





NOTES SUR LE PREMIER ACTE

(1) Les précédents traducteurs se sont mis martel en tète pour indiquer le lieu de la scène et les changements que l'action semble nécessiter souvent dans un même acte. Comme le texte est muet à cet égard, que nous ne savons rien de précis sur les détails matériels des représentations scéniques dans l'Inde ancienne et que toutes les conjectures à faire à ce sujet peuvent être déduites du développement de la pièce par le lecteur lui-même, j'ai cru rester à la fois plus prudent et plus exact en laissant à l'imagination de celui-ci le soin généralement facile de suppléer en cette matière au silence de l'auteur et des commentateurs.

(2) Comm. *pakhkhidavvâim* (Stenzler, *bakvidavvâim bakshitavyâni*) *prekshitavyâni samîhitavyânîty artha*h.

(3) Ma condition de pauvre brâhmane ; c'est-à-dire, ma manière de vivre se met à l'unisson de mon état. — Je n'oserais toutefois affirmer que ce soit bien le vrai sens de cette phrase difficile du texte.

(4) Voir la note de l'édition de Stenz. sur ce passage. La glose qu'il cite est identique à celle du commentaire d'Oxford.

(5) Voir la note de Wilson (*Theatre of the Hindus*, t. 1) sur ce passage, et ce qu'il dit des taureaux qu'on laisse errer à l'abandon dans les villes de l'Inde.

(6) Il s'agit du bali, c'est-à-dire d'une offrande de nourriture que les brâhmanes étaient tenus de faire chaque jour aux êtres (*bhûtebhya*h). Comp. *Mânava-Dharma-Çâstra*. III. 70, 81, 90 et 91.

(7) Dans l'Inde, comme chez les Grecs et les Romains, le tutoiement était d'usage général. Ici, je fais tutoyer Maitreya par Chârudatta, tandis que Maitreya lui dit *vous*, quoique dans le texte l'un et l'autre se parlent à la seconde personne du singulier, pour marquer la nuance de respect que Maitreya témoigne toujours à son ami et qu'indique surtout le titre d'*ârya* « noble, seigneur » qu'il lui donne sans en être gratifié à son tour. Ajoutons que Maitreya est un *vidûshaka*, c'est-à-dire un personnage demi-bouffon qui correspond assez bien au parasite de la comédie grecque.

(8) Comp. *Hitop.*, 1, 120. — Comm. *alpasamayadu*h*khadatvât marana*m *alpakleça*m ; *bahusamayavyâpitvât âkâ*n*kshitâpagamât dâridryam anantadu*h*kham.*

(9) Allusion à la légende mythologique d'après laquelle la lune sert à nourrir les dieux.

(10) Tel est le sens à tirer du texte donné par Stenz. et que confirme, du reste, le *Dict. Saint-Pétersbourg*. au mot *varata*. Wilson, au contraire, autorisé par le comm. (celui d'Oxford s'exprime ainsi : *varatâbhîtâ*h *vîranî iti khyâtâ tatas trastâ aranye gopâladârakâ iva yatra yatra na khâdanti upabu*n*jate tatra gacchanti*), traduit ce passage en ces termes : « *he* (*your guest*) *is like the cow boy, who apprehensive of the* virana *grass* (andropogon muricatus) *drives his herds from place to place, in the thicket, and sets them to feed always on fresh pasture.* » Voir aussi la note qui se rapporte à cette phrase.

(11) Comm. *çucam vrthâjîvanam.*

(12) Comm. *arthasvarûpa*h *kalyavarta*h *prâtarâça*h *etadrûpatve cârthas* (!) *yadrûpadravyatvât janântarânavagâhitatvâc* (?) *ca tadvismrtya dharmacittâ*h *sâdhavo bhavantîty âçaya*h.

(13) Comm. *cintânivâsa*h *katha*m *mama nirvâha*h *syâd iti.*

(14) Comm. Parce que nous ne pouvons plus les payer de retour : *jugupsâmitrâ*n*âm iti pratyupakârâsamarthatvât.*

(15) Comm. *vanagamane kalatraparibhavo hetu*h.

(16) Divinités qui personnifiaient l'énergie de certains dieux ; on en comptait sept, huit, neuf ou même seize.

(17) En sanscrit *gr*h*astha,* ou le brâhmane dans le second état de la vie brâhmanique.

(18) Comm. C'est-à-dire qu'elles procurent une condition bienheureuse dans l'autre vie. *tushyanti paralokam utk*rsh*ta*m *prayacchanti.*

(19) Ceci est dit, comme le remarque le commentaire, pour annoncer l'arrivée de Vasantasenâ, du vi*t*a, de l'esclave et de Sa*m*sthânaka. Les vi*t*as étaient des débauchés élégants et raffinés qui passaient leur vie dans la société des courtisanes et des grands. D'ailleurs le rôle de celui qui figure dans la *Mrcchakatikâ* montrera mieux que toutes les définitions quel genre de personnage désignait ce mot à l'époque où notre pièce a été composée.

(20) C'est le thème d'une fable du *Pancatantra.*

(21) *Voir* la glose sur le mot *riçadau* reproduite par Stenz.

(22) Comm. *praskhalantî praskhalana*m *nimnonnatâdau gativigha*ta*na*m. *bâlâ syâd vâsur ity amara*h.

(23) La glose citée par Stenz. sur le mot *antikât* doit être rectifiée ainsi d'après le commentaire d'Oxford : *antikân mama yadvâ antikâ jyesh*t*hâ me bhaginî. antikâ bhaginî jyesh*te*ty amara*h.

(24) Comm. *apavalgati sasambhramam âgacchatîty amara*h.

(25). Le commentaire donne la leçon *kukkura* au lieu de *kukku*ta (Stenz.), sans indiquer la forme prâcrite correspondante. En tous cas, *kukkura* semble donner un meilleur sens.

(26) Comm. tan*k*ah *pâshânadârana ity amara*h. *vidâranakshane hi nirmalâ ni*h*prasaratîti. ku*d*malam kalikâ. manah*ç*ilaguheti mahâbhârate mana*h*çilaçabdo'pi drçyata iti tathâ prayukta*h. *manahçilâtukunadîty* (?) *amara*h. Voici le passage du *Mahâbh.*, III. 11, 617, auquel fait allusion le commentaire : *manahçilâ guhâç caiva sandhyâbhranikaropamâ*h.

(27) Com. *prasvarasi* (Stenz., *prasarasi*) *dâtpûhavad viraushîti kecit* : « Tu cries comme un coq. »

(28) Sa*m*sthânaka commet ici une bévue grossière, c'est Sîtâ et non pas Kuntî qui tombe au pouvoir de Râva*n*a dans le *Râmâyana*. Voici du reste le jugement analytique que porte le commentateur sur cette stance : *bhayabhîteti bhayaçabdo'yam apârthaka*h. *madanam anangam ityâdi punaruktam. râva*n*asyevakuntîti hatopamam tathâ coktam âgamalingavihîna*m *deçakâlanyâyaviparîta*m *vyarthakârtham apârtha*m *bhavati hi vacanam çakârasyeti.*

(29) Comm. *viçeshayantî atiçayânâ.*

(30) Comm. *vyâlî sarpî.*

(31) Garu*d*a, l'oiseau mythologique qui sert de monture à Vish*n*u.

(32) Comm. *bhâvo vidvân.*

(33) Comm. *eshânânam çivân*k*am* tan*kakâdi vitta*m *tasya moshanaçîla*h *kâmo yasya tasya. kaçikâ carmakâsh*t*ikâ caurânâm kim cit tathâ copakaranam bharati tad atra kaçoktâ kaçâ câçvatâda*n*î karmasa*d*ikâ ucyate.*

(34) Comm. *macchâçikâ matsyamakshikâ matsyaçushkamâ*m*sam ity eke.*

(35) En la faisant déchoir de la caste dont elle fait partie, dit le commentaire : *kulanâçikâ kula*m *vamças tan nâçayati pâtityajananât*. Le commentaire fournit une autre interprétation du texte prâcrit de ces deux dernières épithètes qu'il réunit sous la forme sanscrite suivante : *âçâkulanâçikâ*, femme qui perd ses espérances et sa famille.

(36) Comm. *avaçikâ anâyatâ dânenâpi kasyâyatâ na bhavati.*

(37) Comm. *kâmasya manjûshikâ pâtraviçesha*h *kandarpabhâjanam iva vartulîbhûta*h *kâma ivety artha*h.

(38) Comm. *veço vecyâjanâçraya ity amara*h.

(39) Comm. *suveçanilayâ çobhanânâ*m *veçânâ*m *alamkârâ*nâm *nilaya âçrayo yasyâ*m *sâ veçânganâ.*

(40) Comm. *veco'syâ astîti veçikâ.*

(41) Comm. On se concilie une divinité en l'invoquant sous huit, dix ou douze noms, mais il n'en est pas de même de cette femme : *yadi devatâyâ ash*tau *daça dvâdaça nâmâni pa*thy*ante tadâ sâ prasannâ bhavati ya*m *tv etâvatâpi na prasanneti bhâva*h.

(42) La vî*n*â est le luth de l'Inde. Cette comparaison d'une femme qui court avec un instrument de musique dont on joue, peut sembler bizarre, cependant ni la grammaire ni le commentaire (voir le passage cité par Stenz. qui se trouve aussi dans le commentaire d'Oxford) ne permettent d'appliquer la comparaison aux pendants d'oreilles, comme l'a fait Wilson, et Fauche après lui. D'après le commentaire, Vasantasenâ ressemble au luth soit par son charme (*manoharatvât*), soit par le son (*çabdavattvât*), que produisent ses bijoux quand elle court.

(43) Comm. *jhâ*n*ajjha*n*antety avyaktânukârakam avyaktaçabdaviçeshayuktabahubhûsha*n*açabdena miçram yathâ syâd evam.*

(44) Le poëte fait commettre une nouvelle erreur à Sa*m*sthânaka pour montrer sa sottise et son ignorance. Draupadî, qui est une héroïne du *Mahâbhârata*, n'a rien eu de commun avec Râma, le héros principal du *Râmâyana.*

(45) Nouveau rapport erroné entre les personnages en uestion. Subhadiâ était la sœur de K*r*sh*n*a et l'épouse d'Arjuna, un des héros du *Mahâbhârata ;* quant à Hanumant c'est le tameux roi des singes qui prête son con-

son concours à Râma dans le *Râmâyana* pour l'aider à retrouver Sîtâ.

(46) Le commentaire d'Oxford donne sur ce passage la même glose que celle du manuscrit D citée par Stenz. Je m'en autorise pour lire *çvâna*h avec Wilson au lieu de *çunikâ*, leçon adoptée par Stenz.

(47) Genre d'ornement dont il est très-souvent question chez les poëtes érotiques sanscrits.

(48) Comm. *vaktrena lakshitâ nagaradaivatavat prayâsi. kîdrçena vaktrena nirmathitacûrna*manah*çilâtulyena.* Peut-être aurais-je dû préférer l'interprétation qu'indique le *Dict. de St-Pétersb.* et traduire « un visage d'où se détache la couche d'orpiment et de poudre dont il était recouvert. » Mais dans des cas aussi ambigus il me semble qu'il vaut mieux, en principe, s'en rapporter à l'autorité des commentateurs indigènes.

(49) Ce sens est douteux. Voici la glose du commentaire. *çaveda*nam *samûlabandha*m... *saveda*nam *savesh*tanam *ity artha ity eke.*

(50) Comm. Ce sont des serviteurs de Vasantasenâ. *pallavaka*h *parabh*r*tikâ ca vasantasenâyâ*h *paricâraka*h *paricârikâ ca ; mâdhavikâ aparâ paricârikâ.*

(51) Comm. *strînâmaçrava*n*ena sagarvam âha çakâro bhâva striyam anveshayati.*

(52) Comm. *hâdik... bhayârthe.*

(53) Comm. *vilapa kim ekadeçavilâpena.*

(54) Sa*m*sthânaka joue sur les noms des serviteurs que vient d'appeler Vasantasenâ et sur celui même de Vasantasenâ. *Parabh*r*tikâ* signifie en effet « femelle de coucou ; » *pallavaka* « bourgeon », et *vasanta*, qui se trouve dans *Vasantasenâ*, « printemps. »

(55) L'un des Pâ*n*d*avas et des héros du *Mahâbhârata*.

(56) Paraçurâma ou Râma à la hache, l'exterminateur des brâhmanes.

(57) Kar*n*a ou l'un quelconque des frères Pâ*n*d*avas dont le *Mahâbhârata* célèbre les exploits.

(58) Râva*n*a, le roi de l'île de Ceylan, que défait et met à mort Râma dans le *Râmâyana*.

(59) L'un des Kauravas, autre groupe de héros du *Mahâbhârata*, qui traîna aux cheveux Draupadî. la sœur et la femme des Pâ*nd*avas.

(60) Comm. *keçahaste; Stenz. keçahastam.*

(61) Le texte donné ici par Stenzler est absolument inintelligible; heureusement que le commentaire nous offre une autre leçon suivie d'une explication fort claire : *asi*h *sutîkshn*o *valito lâlito mastaka*m *kalpaye chinatti tava çîrsha*m *mârayâmi vâ.*

(62) Comm. *ata eva dhriyase jivasi; balavân dharayitu*m *na çakyata eveti tâtparyam.*

(63) Comm. *svagata*m *manasi vicarâyati.* Cette note est curieuse en ce qu'elle montre que les monologues n'étaient pour les Indous que l'expression conventionnelle d'une réflexion tacite.

(64) Comm. *asmât idrçavâkyabhâsha*n*ât.*

(65) Comm. *çânta*m *pâpa*m *pratihatam amangalam.*

(66) Comm. *krta*m *ni*h*phalam ala*m*karan*ai*h yata*h *udyânalatâpushpamosha*m *nârhati.*

(67) Le dieu K*r*sh*n*a.

(68) Comm. *satâlika*m *vihasya haste tâladâna*m *krtvâ.* Comp. la note de Stenz. sur le même passage.

(69) Sa*m*sthânaka se méprend ou joue sur les mots. Il a l'air de croire que le terme prâcrit *santam* dont Vasantasenâ s'est servie correspond au sanscrit *çrântam* « fatigué » au lieu d'être pour *çântam* qui, suivi de *pâpam*, remplit ici le rôle d'une interjection exprimant l'éloignement, la répulsion.

(70) La glose du commentaire : *grâmântarâgato nagarâgataç ca çrânta*h *klântaç ca bhavati na tv aham îdrça ity âçaya*h, montre quel contre-sens entre mille Fauche a commis sur ce passage en traduisant « je n'irai pas dans un autre lieu, soit ville ou village. »

(71) Comm. *bhâvasya vitasya çîrshena âtmîyâbhyâ*m

*padâbhyâm çape : yad agre vakshyamânam tat satyam ty artha*ḥ.

(72) Comm. *ajjake bha*ṭṭâ*likc*, pour *bha*ṭṭâ*rike* (Stenz.).

(73) Mot à mot, elle a dit *çântam* (*pâpam*) « Dieu m'en préserve ! » et il a compris *çrântam* « fatigué. »

(74) Le texte dit mot à mot : « le sage brâhmane et le fou appartenant à la dernière caste. »

(75) Comm. *nâmyati namayati.*

(76) C'est-à-dire les prêtres, les rois ou les guerriers et les marchands, qui composent les trois castes supérieures.

(77) Comm. *garbhadâsî janmaprabh*ṛ*ti cetî.*

(78) Le dieu de l'amour.

(79) Comm. *parihartavya*m *cârudattavâso'tinika*ṭ*a iti vasantasenâyâ*ḥ *kathayitu*m *nârhatîti tad eva ca tenokta*m *tad vacana*m *parihâravishaya*ḥ.

(80) Le mot sanscrit est *kânelîmâtar*, dont la signification précise n'est pas bien connue. Comm. *Kânelîmâta*ḥ *kânelî kanyakâ mâteti deçîprakâça*ḥ *asatî kânelîty eke.* Voir sur ce mot le *Dict. St-Pétersb.*

(81) Comm. *aparâdhyatâ api durjanena upak*ṛ*ta*m *yena priyasa*ṃ*gama*m *prâpitâ.*

(82) Comm. *balavati andhakâre.* Stenz., *balîyân khalv andhakâra*ḥ.

(83) Le commentaire étant muet sur ce passage difficile, j'ai adopté l'interprétation de Wilson.

(84) Comm. *âloke darçane viçâlâ mahatî.* Les précédents traducteurs paraissent avoir laissé de côté l'expression difficile *âlokaviçâlâ ;* même avec l'explication du commentaire, je suis peu sûr du sens. Peut-être faut-il y voir la même idée que dans *unmîlitâ* et remplacer le membre de phrase « et doués d'une grande puissance visuelle » par le simple complément « pour mieux voir », correspondant à *darçane.*

(85) On pourrait traduire également comme Wilson « que les services rendus *par* un méchant homme. »

(86) Comm. *kim iva kîdṛçam ivety artha*ḥ.

(87) Voir les curieux passages de Shakspeare cités par Wilson, où l'on trouve des exemples de plaisanteries analogues.

(88) Ces colliers s'appellent *nûpuras* en sanscrit; les poëtes en font très-souvent mention.

(89) Comm. *samyogena sparçena.*

(90) Comm. *vâkye na samtishthate vacanam na karotîty artha*h.

(91) Comm. *pratâpâbhâvât sphâribhavanty ekîbhavanti.*

(92) Comm. *tat tasya sambhâvyate cauryâdikam idam asya nâsîd idânîm katham ityâdi... çankâta*h.

(93) Comm. *alpacchada*h *vastravihîna*h.

(94) *Mahâpâtakâ*h. Les cinq grands péchés, d'après les codes indous (voir *Mânava Dharma Çâstra,* XI. 54), sont le meurtre d'un brâhmane, l'acte de boire des liqueurs spiritueuses, le vol de l'or, l'adultère commis avec la femme de son précepteur spirituel et la fréquentation d'une personne coupable d'un de ces crimes.

(95) Comm. *dâridryeti bhavantam eva çocâmi vinashtadehe mayi kva yâsyasi; asmatsadrk sârvadika*h (?) *suhrt ko'pi nâstity artha*h. *arthaparatvât pumlingatvam. yadvât am eva bhavam utpattim smarâmîti kuvyâkhyâ. suhrin mitram ato heto*h *mayi vinashtadehe kva yâsyasi tvam iti me chârudattasya cintâ.*

(96) Comm. *abhyupapatti*h *anugraha*h.

(97) Comm. *hâdhik atibhaye.*

(98) Comm. Elle éteint la lampe pour ne pas être vue. *patântena pradîpanirvâpanam kenâpy anyena nijânavalokanâya krtam vasantasenayâ iti jneyam.*

(99) Comm. *asya (vâtasya) gatidvârena prasaranâbhâvât pindîbhûtena ekîbhûtena pratibandhakatvât apâvrte pakshadvâre sati nirvâpito dîpa*h.

(100) Comm. *ido bhâve ityâdi bhramavyudâsâya svaniçcayam karoti.* — Maître est toujours pris ici dans le sens de précepteur, savant.

(101) Comm. *keçavrnde.*

(102) Sa*m*sthânaka commet une nouvelle bévue. Châ*n*akya, célèbre ministre de Candragupta et personnage qu'on peut considérer jusqu'à un certain point comme historique n'a jamais eu rien de commun avec Draupadî, qui est, comme nous l'avons déjà vu, une héroïne du *Mahâbhârata.*

(103) Comm. *kulaputrânusârinî cârudattânuraktâ.*

(104) Comm. *sevitavyeshu alamkâryeshu.*

(105) Ce sont tous des noms de Çiva.

(106) Comm. *âryamiçrai*h *mânyai*h. *vyavasitam ârabdham.*

(107) Voir le passage du commentaire cité par Stenz., identique à la glose du commentaire d'Oxford.

(108) Comm. *hîhîbho iti âçcarye.*

(109) Comm. *nanu yushmâkam eva viparîtoktir iyam.*

(110) Comm. *praçne atra ki*m *çabda*h. Ce qui semble impliquer que le *kim* précédent (p. 17, l. 21, édition Stenz.) n'est pas interrogatif comme l'a considéré Fauche.

(111) Comm. *ca*nda*h balîyân... mahâdusht*asy*ânigrahe'pi mamâparâdho bhavaty evety artha*h. *yadvâ dusht*ah *çvânaparâdho'pi nigraha*m *prâpnoty evety artha*h.

(112) Comm. *krtântasya daivasya durgato daridra*h. C'est par conséquent dans le sens de pauvre que malheureux doit être pris dans ma traduction.

(113) Comm. *mahâbhrâmanaç câ*nd*âla*h. Comp. à cette glose curieuse la note de Wilson sur le même passage.

(114) Comm. *sakâmâ svâdhînayauvaneti padâbhyâm asyâ dhâra*n*am nâparâdhâya sâ veçyâ tishthati na tv iyam ity âçaya*h.

(115) Comm. *âdaravishayatâ anunaya*h.

(116) Comm. *samaya*h *kriyâbandha*h.

(117) Comm. *gunaçastrai*h *gunâ eva çastrâni tai*h.

(118) Comm. *vinayâñjalim.* Stenz., *krpanam añjalim.*

(119) Comm. *pranayaih prârthanâbhih snehaprakâraih samayocitadânair ity artha ity eke.*

(120) Fils de Pându et héros du *Mahâbhârata.*

(121) Célèbre *r*shi ou sage légendaire.

(122) Kar*na*, fils adoptif de Râdhâ et l'un des héros du *Mahâbhârata.*

(123) Nom d'un brâhmane dont il est aussi question dans le *Kathâ Sarit Sâgara.*

(124) Râma n'ayant pas été contemporain de Kuntî, l'auteur fait dire un nouveau non-sens à Sa*m*sthânaka. — On pourrait traduire aussi : « Est-ce par ce Râma que Kuntî a été rendue mère d'Açvatthâman, de Dharmaputra et de Jatâyu ? »

(125) Fils de Dro*na*, qui apprit l'art de la guerre aux héros antagonistes du *Mahâbhârata*, les Pâ*nd*avas et les Kauravas.

(126) Yudhish*t*hira, l'aîné des Pâ*nd*avas.

(127) Vautour merveilleux qui joue un rôle important dans le *Râmâyana.*

(128) Comm. *kutumbî upajîvya*h.

(129) Comm. *nashtâ adarçanam gatâ.*

(130) Il y a dans le texte un jeu de mot intraduisible résultant du rapprochement des mots *bhâva*h « le maître » et *abhâvam*, c'est-à-dire *adarçanam*, « (dans) l'invisible », comme veut le commentaire, ou plutôt « (dans) le non-être » « chez la mort » « (au) diable » comme j'ai traduit pour donner à l'idée une tournure moins étrange. Dans ma traduction, la fin de la phrase répond à la particule affirmative *khalu.*

(131) Comm. *arekâpadaçiçamatthakâ iti dhûrtâdykâryapravrttau kâkapadâkârâ*h *ye dhûrtâs teshâm çirshaprâyâ*h *grâma*nyah *teshâm mastakabhûta* (!) *dhûrtacakravartinâm api pradhânabhûta etenâcârakulayor âkshepa*h *krtah.ke cit tu kâkapadaçirsha*h *kâkapadavat çîrsham mastakam yasya panceiy upalakshanam ashtakapâla*h *tenâlakshanayuktamastaka ity artha ity âhu*h.

atra ca mate çiçamastakâ iti çakâravânitvena punaruktatvam na doshah. — Comp. aussi la glose marginale citée par Stenzler.

(132) Comm. *rodâvidâ iti rodâyitâ ity aprayatnam asamskrte rodanam kâritâ ity arthah.*

(133) Comm. *navanâtakadarçaneçitâ.* Stenz., *darçanotthitâ.*

(134) D'après le commentaire, ceci est dit pour annoncer le procès du neuvième acte.

(135) Comm. *laghu çîghram. niryâtayatah 'vasantasenâm nihsârayatah.*

(136) Comm. *talidam snehapakve deçîty eke.*

(137) Comm. *lîne a vele iti lînâyâm ca velâyâm gate samaye ity arthah. lîne vele iti pumlingam çakâravacanatvena na doshah atah pûrvam evoktam âgamalingavihînam ityadîti dhyeyam sudhîbhih. na khalu bhavati pûdî pûtih durgandhatâ api tu bhavaty eveti kâkuh cirantanatvena praçithilam svakâryam.* C'est l'interprétation qu'a suivie Wilson, et dans ce cas il faut traduire avec lui en appliquant ces deux vers à l'injonction faite par Sa*m*sthânaka à Chârudatta, par l'intermédiaire de Maitreya, d'avoir à livrer Vasantasenâ sans retard. « Avec le temps, est-ce que la corruption n'atteint même pas la courge dont la queue est enduite de bouse, les légumes secs, la viande frite et le brouet préparé pendant une nuit d'hiver ? » Voir sur ce passage la note de Fauche qui n'avait entre les mains que l'édition de Stenzler et la traduction de seconde main de Langlois. Il ne se doutait pas qu'il y avait anguille sous roche et triomphe superbement des prétendues suppressions et additions du précédent traducteur.

(138) Comm. *çottikam svastikam çobhanam.*

(139) Comm. *yathâham âtmanah kelikâyâm prâsâdavâlâgrakapotapâlikâyâm.* Le reste comme dans la glose citée par Stenz.

(140) Comm. *anyathâ yadi na bhanasi.*

(141) Comm. *mastakam tava çabdaviçeshayuktam*

tathâ bhakshayishyâmi yathâ lokoktyâ madamadâiççam iti vyâkhyâyate.

(142) *Feronia elephantum.*

(143) Comm. *tata*ḥ. Stenzler, *tat.*

(144) Comm. *esha asi*ḥ. — Comm. *enam.* Stenz., *nanu.*

(145) Stenz. *nirvalkalam* que ne donne pas le *Dict. St-Pétersb.* Comm. *Nirvaktvâlam nirucyâlam ity artha*ḥ ; Wilson a lu *nibakkalam*, qu'il traduit par dépourvu de peau « *barkless.* » Voir le passage du commentaire, cité par Stenz., identique à la glose de celui d'Oxford.

(146) Comm. *koçasuptam koçâvasthitam ity artha*ḥ.

(147) Comm. *yathâ* sṛ*gâla*ḥ *çara*nam gṛ*ha*m *prayâti tathâ svag*ṛ*ham prayâmi.*

(148) Comm. *evam nedam ity evârthe evam evety artha*ḥ.

(149) Comm. *avagacchati jânâti.*

(150) Comm. *âçcaryam vismaye.* Voir la glose citée par Stenz., identique à celle du commentaire d'Oxford. — Stenz., *pratibhâsayati.* Comm. *pratibhâsate.*

(151) Comm. Parce que je suis une courtisane : *abhyantaragamanasyâbhâginî veçyâtvât. bhâgyam çobhanam karma.*

(152) Comm. Parce qu'il n'est pas son mari : *dûshitâ parapurushatvât.* Voir la note de Wilson sur ce passage.

(153) Mot à mot : « reste dans mes membres », par impuissance d'agir, ajoute le commentaire : *kartavyâsamarthyât pravyakto na bhavati.*

(154) Comm. *navanâtakadarçaneçitâ.* Stenz., *darçanotthitâ.*

(155) Comm. *alamk*ṛ*tâsmîti mamânyatrâbhilâsho nâstity artha*ḥ.

(156) Comm. *devatâ iva upasthânam yasyâ*ḥ *sâ.*

(157) La stance à laquelle correspond cette phrase est difficile et le commentaire est muet sur cet endroit. J'ai adopté l'interprétation qui s'accorde le mieux avec les faits et qui se trouve appuyée de l'autorité de Wilson.

(158) Comm. En entrant dans la maison par la porte latérale: *anucitabhûmikârohan*am *pakshadvârena vâsapraveçâdikam.*

(159) Comm. *sukham pranamya* (au lieu de *susampannau*, Stenz. qui signale la variante prâcrite autorisant la transcription sanscrite du commentaire d'Oxford.) — Comm. *kalamâ*h *çâlayah teshâm kedârâ*h *kshetrâni samâgatau militau.*

(160) Comm. *karabhah ushtraçiçu*h.

(161) Comm. *uttishthatha*h. Stenz., *uttishthatâm.*

(162) Comm. *pranaya ity anena sambhogaprârthanâ kûtâkshiptâ.*

(163) Puisque (d'après le commentaire; voir la note précédente) Chârudatta n'a pas jugé à propos d'entrer en relations plus intimes et qu'il ne semble pas disposé à accueillir mes témoignages d'amour. Comm. *îdrçeneti agrhîtasambhogopakaranâdinâ.*

(164) Comm. *anugehnâ anugrahavatîty artha*h *âryasambhandyanugrahapâtram iti viçishtârtha*h.

(165) Comm. *pâpân akâryakârin*ah.

(166) Parce qu'elle est délabrée et dépourvue de gardiens *nombreux*, dit le commentaire. Voir la note de Stenz. sur ce passage.

(167) Comm. *alîkam mithyâ*; *bharatâ yad ayogyam ity ucyate tad alîkam ity artha*h.

(168) Comm. *atyantapraçrayavattvâd anugraha*h.

(169) Comm. *svasti bhavatyai ayam parihâsa*h.

(170) Comm. *apavârya trtîyâdâvaçrti* (?) *drâbhyâm anyonyam mantrane apavâryeti samketa*h *drâbhyâm ity upalakshanam.*

(171) Ceci est dit, d'après le commentaire, pour annoncer le vol qui aura lieu au troisième acte.

(172) Comm. C'est une plaisanterie : *parihasati.*

(173) Comm. *Anena maitrayena.*

(174) Le texte dit simplement : *tu eam... sequens...*

(175) Comm. *yatra tatra janai*h. Stenz.. *taih janai*h

(176) Comm. *upahâra*ḥ *devatâbali*ḥ.

(177) Comm. *vardhamânaka*ḥ *cârudattasya dâsa*ḥ *ayam eva ceta*ḥ.

(178) Comm. *janântikam ekânte.*

(179) Il y a dans le texte un jeu de mots sur *sneha*ḥ, qui signifie à la fois, comme le dit le commentaire, amour et huile : *anurâga*ḥ *tailam ca.*

(180) Comm. *bhavatv ity apasamhârokti*ḥ (sic).

(181) Comm. *pradîpikâbhi*ḥ *kṛtam paryâptam vyartham iti bhâva*ḥ.

(182) Comm. *hîty âçcarye.*

(183) Comm. *asya çaçânkasya tamovṛndamadhye çubhrâ*ḥ *raçmaya*ḥ *patanti yathâ srutam jalam yasmât tâdṛçe praçithile ity artha*ḥ *panke dugdhadhârâ*ḥ *pankasya tamovannîlatayâ srutajale iti viçeshanena dugdhadhârâsampâtaghâtabhiduratvam jhatiti pratîyate evam eva upameyabhûtatamasa*ḥ *çaçâṅkakiranasamparkamâtrenaiva vinaçyadavasthatvam avagamyate.*

(184) Je supplée cette indication scénique pour la commodité du lecteur ; mais, comme le remarque Wilson, il est à croire que l'auteur comptait beaucoup plus sur l'imagination des assistants pour trouver de la vraisemblance dans les déplacements supposés des acteurs et se représenter les changements de lieu que sur les moyens scéniques eux-mêmes qui semblent faire complétement défaut, ou du moins qui ne sont pas indiqués.

(185) Comm. Maitreya doit garder la cassette pendant la nuit parce qu'il revient coucher dans la demeure de Chârudatta, tandis que les soins domestiques y retiennent Vardhamânaka pendant le jour : *rakshitavyam iti tvayâ maitreyena cârudattagṛhe râtriçayananiyamât divâ vardhamânakena rakshitavyam bhṛtyatvena divâpi vidyamânatvâd iti bhâva*ḥ.





ACTE II

SAMVAHAKA*, LE JOUEUR

Une esclave (1), *arrivant sur la scène.* — Je suis envoyée chez Madame (2) avec un message dont sa mère (3) m'a chargée... Rendons-nous auprès d'elle. (*Elle s'avance et regarde.*) Elle pense à quelqu'un de *toute* son âme (4)... Je m'approche.

Vasantasena, *assise et rêveuse; Madanikâ est auprès d'elle.* — Eh bien (5)! Madanikâ! Ensuite, ensuite... (6).

Madanika. — *Mais*, Madame, nous n'avons pas *encore* causé; pourquoi me dites-vous ensuite?

Vasantasena. — Que viens-je *donc* de *te* dire (7)?

Madanika. — « Ensuite, ensuite... . »

* Le masseur.

Vasantasena, *avec un mouvement de surprise.* — Ah! vraiment (8)?

L'esclave, *qui s'est approchée d'abord* (9). — Madame, votre mère vous fait dire (10) de vaquer à vos ablutions et d'aller ensuite rendre (11) vos devoirs aux divinités.

Vasantasena. — Réponds-lui de ma part que je ne prendrai pas de bain aujourd'hui; qu'on charge donc un brâhmane de rendre les devoirs aux dieux.

L'esclave. — Je rapporterai vos paroles, Madame. (*Elle sort.*)

Madanika. — Madame, l'amitié *que j'ai pour vous,* et non pas la malveillance (12), m'oblige à vous demander ce que vous avez.

Vasantasena. — Quelle mine ai-je donc, Madanikâ?

Madanika. — Je m'aperçois, à vous voir *aussi* distraite, que vous avez le cœur épris de quelqu'un après qui vous soupirez.

Vasantasena. — Bien deviné! On voit que tu sais comprendre *ce qui se passe* dans le cœur des autres.

Madanika. — Tant mieux, tant mieux! Bien venu soit l'Amour, ce dieu auquel la jeunesse doit ses fêtes (13)! Mais dites-moi si c'est au roi ou à un courtisan que s'adressent vos hommages.

Vasantasena. — Madanikâ, il s'agit d'amour et non pas d'hommages (14).

Madanika. — Vous aimez donc quelque jeune brâhmane dont un savoir rare orne l'esprit ?

Vasantasena. — Les brâhmanes, on doit les vénérer... (15).

Madanika. — Alors votre tendresse a-t-elle pour objet un jeune marchand qui s'est acquis de grandes richesses en parcourant différentes villes *pour exercer son négoce?*

Vasantasena. — Un marchand abandonne (16) sa bien-aimée, quelle que soit la passion qu'elle éprouve pour lui, pour s'en aller dans d'autres contrées ; et cette séparation cause à celle-ci un chagrin cruel.

Madanika. — Mais, ma princesse (17), si celui que vous aimez n'est ni le roi, ni un courtisan, ni un brâhmane, ni un marchand, qui est-il donc ?

Vasantasena. — N'es-tu pas venue avec moi dans le jardin du temple de Kâmadeva ?

Madanika. — Oui, Madame !

Vasantasena. — Eh bien ! pourquoi m'interroges-tu comme si tu ne savais rien ?

Madanika. — Ah ! j'y suis. N'est-ce pas celui sous la protection duquel vous vous êtes placée et qui vous a *si bien* accueillie (18) ?

Vasantesena. — Comment s'appelle t-il?

Madanika. — Il demeure sur la place des Corporations (19).

Vasantasena. — Mais c'est son nom que je te demande!

Madanika. — Celui qu'il porte est de bon augure; il s'appelle Chârudatta (agréablement doué).

Vasantasena, *avec joie.* — Bravo, bravo! Madanikâ; tu es bien informée.

Madanika, *à part.* — Vraiment! (*Haut.*) Madame, on dit qu'il est pauvre.

Vasantasena. — C'est précisément pourquoi je l'aime; *quoiqu'il* soit rarement question dans le monde (20) d'une courtisane dont le cœur s'éprenne d'un homme tombé dans la misère.

Madanika. — Est-ce que les abeilles font leur cour à l'arbre mango une fois que les fleurs en sont flétries?

Vasantasena. — C'est pour cela même qu'on les appelle abeilles (volages, coureuses) (21).

Madanika. — Si vous l'aimez (22), Madame, pourquoi ne pas faire des efforts pour vous rencontrer avec lui (23)?

Vasantasena. — J'en ai fait, mais il était difficile d'en obtenir la récompense. Cependant *j'espère qu'*à l'avenir j'éprouverai moins d'obstacles à le voir.

MADANIKA. — N'est-ce pas dans cette intention que vous avez déposé votre parure entre ses mains?

VASANTASENA. — Tu as deviné juste.

UNE VOIX *dans la coulisse* (24). — Holà! (25) seigneur. Voilà un joueur (26) qui se sauve sans payer dix suvarnas (27) qu'il a perdus (28)... Arrêtez-le! arrêtez-le! (29)... Je t'aperçois d'ici (30)...

LE MASSEUR, *arrivant brusquement et tout effrayé* (31) *sur la scène.* Quel malheur d'avoir la passion du jeu! Chose étonnante!

« Me voilà atteint d'un coup de l'ânesse pareil à celui qu'en décocherait une à laquelle on vient de donner la clé des champs; me voilà percé par la lance comme Ghatothaca le fut jadis par celle que Karna dirigea contre lui (32)... Quand j'ai vu le maître du tripot bien occupé avec son greffier, je me suis prestement esquivé; mais maintenant que me voilà au milieu de la rue, où me réfugier?.. (33). »

Pendant que le maître du jeu, accompagné d'un joueur, est à ma recherche d'un autre côté, il faut décamper d'ici en marchant à reculons (34) et entrer dans ce temple (35)

désert (ou privé d'idole) où je pourrai jouer le rôle du dieu (36). (*Après s'être livré à une mimique variée, il entre dans le temple et prend la position* d'une idole; *Mâthura et un joueur apparaissent ensuite sur la scène* (37).

Mathura. — Holà! seigneur, voilà un joueur qui se sauve sans payer dix suvarnas qu'il a perdus (38)... Arrêtez-le! arrêtez-le!... Je t'aperçois de loin!...

Le joueur (39). — « Tu peux descendre en enfer ou monter auprès d'Indra pour chercher un refuge; Rudra lui-même ne saurait te sauver des mains d'un maître de tripot. »

Mathura (40). — « Où t'es-tu sauvé, filou! qui viens de tromper (41) un habile directeur de maisons de jeu et qui trembles de peur; *car* tu trébuches *en marchant*, *on le voit* à l'irregularité des empreintes de tes pas, ô toi qui souilles (42) ta réputation et le nom de ta famille? »

Le joueur, *examinant l'empreinte des pas du masseur* (43). — Il est venu *jusqu'ici*, *mais* sa trace se perd (44).

Mathura, *examinant avec attention.* — Ah! ah! Des empreintes qui indiquent qu'il a marché à reculons... un temple qui ne contient pas de statue de dieu... (45) (*Après*

avoir réfléchi.) Le fourbe (46) y est entré le dos le premier (47).

Le joueur. — Allons l'y chercher (48)!

Mathura. — D'accord! (*Ils entrent tous les deux dans le temple et se font mutuellement signe qu'ils ont aperçu le masseur figurant une idole.*) (49).

Le joueur. — Tiens! cette statue est de bois.

Mathura. — Pas du tout, pas du tout! Elle est de pierre. (*Ils secouent le joueur en se faisant signe que c'est bien lui.*) (50). Eh bien (51)! *si tu veux*, nous allons jouer. (*Ils se mettent à jouer.*)

Le masseur, *à part*, *en s'efforçant de réprimer les émotions* (52) *que le désir de jouer fait naître en lui.* — « L'homme qui entend le bruit des dés sans avoir d'argent (53) *dans sa poche* éprouve un ravissement semblable à celui d'un roi déchu de son trône qui entend le son du tambour. Non, je ne jouerai plus, j'y suis bien décidé (54), car autant vaut se précipiter du sommet du Meru (55) que d'empoigner les dés... Et pourtant le bruit qu'il font est aussi charmant à entendre que le chant du kokila (56). »

Le joueur. — A moi de jouer, à moi de jouer (57)!

Mathura. — Non, non; c'est à moi!

LE MASSEUR, *quittant la position qu'il occupait et s'approchant précipitamment* (58). — A moi! oui.

LE JOUEUR. — Le gaillard est pris (59)!

MATHURA, *le saisissant.* — Ah! gibier de bourreau, tu es pris! Donne les dix suvarnas!

LE MASSEUR. — Seigneur, je les donnerai.

MATHURA. — Donne-les de suite!

LE MASSEUR. — Je vous les donnerai, *mais* ne soyez pas *aussi* brusque.

MATHURA. — Allons, allons! Il faut s'exécuter sur-le-champ!

LE MASSEUR. — Ah! la tête me tourne (60). (*Il tombe en syncope; Mâthura et le joueur le frappent à coups de pied et à coups de poing* (61).

MATHURA, *traçant autour de lui le cercle du joueur* (62). — Eh bien! te voilà enfermé dans le cercle du joueur.

LE MASSEUR, *qui s'est relevé et s'abandonne au désespoir.* — Quoi! je suis enfermé dans le cercle du joueur? Hélas! cela nous impose, à nous *autres joueurs*, des obligations auxquelles il est impossible d'échapper. Où prendre pour payer ce que je dois?

MATHURA. — Donne caution (63).

LE MASSEUR. — *Eh bien!* j'y consens (64). (*S'approchant du joueur.*) (65). Je vous don-

nerai la moitié de ce que je dois si Mâthura me tient quitte du reste (66).

Le joueur. — Soit.

Le masseur, *s'approchant du maître de la maison de jeu.* — Je vous donne caution pour la moitié *de ma dette*, tenez-moi quitte du reste (67).

Mathura. — D'accord ; je n'y vois pas d'inconvénient.

Le masseur, *haut à Mâthura.* — Seigneur, vous m'avez fait remise de la moitié ?

Mathura. — Oui.

Le masseur, *au joueur.* — Et vous, vous m'avez fait remise également de la moitié ?

Le joueur. — J'en conviens.

Le masseur. — *Eh bien!* maintenant je m'en vais (68).

Mathura. — Donne les dix suvarnas !... Où vas-tu ?

Le masseur. — Voyez, voyez, Messieurs ! (69). J'ai donné (ou promis) caution à l'un pour la moitié *de ma dette* et l'autre m'a fait remise de la *seconde* moitié (70) ; qu'à-t-on encore à me réclamer maintenant ?

Mathura, *mettant la main sur lui.* — Je suis Mâthura, l'habile joueur et je n'entends pas me laisser jouer ainsi (71). Pendard ! tu vas donner tout ce que tu dois et de suite !

Le masseur. — Où voulez-vous que je le prenne?

Mathura. — Vends ton père et paie *moi!*

Le masseur. — Est-il là mon père?

Mathura. — *Eh bien!* vends ta mère et paie *moi!*

Le masseur. — Est-elle là ma mère?

Mathura. — Alors vends-toi et paie!

Le masseur. — *Je veux bien, mais* accordez-moi *un peu de* répit et conduisez-moi sur la route royale.

Mathura. — Marche! *en ce cas*, marche (72)!

Le masseur. — Allons! (*Il se met en marche.*) Seigneurs, achetez-moi dix suvarnas à ce maître de tripot! (*On entend une voix dans l'espace.*) (73). On me demande ce que je ferai (74)?... Je ferai ce qu'il y a à faire chez vous... Quoi! il s'en va sans daigner me répondre (75)? Soit! je m'adresserai à un autre (76). (*Il répète, « seigneurs, achetez-moi*, etc. ») Hélas! celui-là passe aussi son chemin sans s'occuper de moi. Ah (77)! depuis que le seigneur Chârudatta a perdu ses biens, mon infortune ne fait que de s'accroître (78)!...

Mathura. — Eh bien! t'exécutes-tu?

Le masseur. — Comment voulez-vous que je fasse? (*Il tombe à terre après avoir pro-*

noncé ces paroles (79) *et Mâthura l'accable de coups.*) Au secours! au secours!

DARDURAKA (80), *arrivant sur la scène.* — Vraiment! le jeu est pour l'homme une royauté à laquelle il *ne* manque *qu*'un trône (81).

« Le joueur, en effet, ne présume jamais une défaite; les recettes lui arrivent de tous côtés et il puise sans cesse dans un trésor *toujours* rempli; il a, comme un prince, des revenus à discrétion (82) en perspective et voit autour de lui comme une cour de gens opulents (83). »

« Par le jeu, on acquiert des richesses, par le jeu on obtient des épouses et des amis, par le jeu on trouve le moyen de donner et de jouir, *mais* par le jeu *aussi* on perd tout. »

« Le trois (84) (au jeu de dé) m'a tout enlevé mon avoir; la sortie du deux (85) m'a mis sur le gril; l'as m'a montré la porte (86) et je reviens totalement ruiné par le *kata* (87). » (*Il jette les yeux devant lui.*) Tiens! voici une ancienne connaissance, Mâthura, le maître de tripot (88). Il n'y a pas moyen de battre en retraite (89)... Cachons-nous (90)! (*Il s'arrête après avoir fait différents gestes, puis il reprend en considérant son manteau*) :

« Ce manteau est usé jusqu'à la corde; ce

manteau a des centaines de trous pour *toute* parure ; ce manteau ne peut plus servir de vêtement ; ce manteau n'est bon qu'à mettre en paquet (91). »

Au fait, qu'aurais-je à craindre (92) de ce misérable Mâthura (93),

« Moi qui (94) me tiens un pied suspendu en l'air et l'autre appuyé sur terre tant que le soleil est sur l'horizon (95)? »

Mathura. — Allons ! trouve *quelqu'un* qui paie pour toi !

Le masseur. — Comment faire ? (*Mâthura le frappe.*)

Darduraka. — Ah (96) ! Que vois-je?

Une voix *dans l'espace.* — Que demandez-vous ?... Ce joueur est maltraité (97) par un maître de maison de jeu et personne ne va à son secours (98).

Darduraka. — N'irai-je pas le délivrer ? (*Il s'approche.*) (99). Place, place (100) ! (*Il regarde la scène qu'il a devant les yeux.*) Ah ! c'est ce coquin de Mâthura ; voilà aussi le malheureux (101) masseur.

« Est-il possible (102) que ce grand efflanqué soit atteint de la passion du jeu (103), lui qui se tient toute la journée immobile et la tête penchée comme un pendu (104), lui dont le dos est constamment calleux et couvert de stigmates résultant des coups qu'il

reçoit (105) et dont le gras des mollets est déchiré sans cesse par les chiens (106). »

Il faut cependant *essayer* d'apaiser Mâthura. (*Il s'avance.*) Bonjour! Mâthura.

MATHURA. — Bonjour!

DARDURAKA. — *Eh bien!* Qu'y-a-il donc?

MATHURA. — Ce *drôle* ne veut pas me remettre dix *suvarnas qu'il me doit.*

DARDURAKA. — Bast (107)! C'est une bagatelle!

MATHURA, *tirant le manteau que Darduraka tient enroulé* (108) *sous son aisselle.* — Voyez, voyez! Messieurs (109), le beau manteau que porte l'homme pour qui dix suvarnas sont une bagatelle!

DARDURAKA. — Fou que tu es! ne m'as-tu jamais vu payer dix suvarnas *quand je les ai perdus* sur un coup de dé (110)? *Du reste* (111), quand on a de l'argent, est-ce qu'on ne le cache pas dans son giron (112) au lieu de *s'amuser à* le faire voir? Eh quoi!

« Est-ce une raison pour te croire ruiné (113), perdu et pour tuer un homme en possession de ses cinq sens parce qu'il te doit dix suvarnas? »

MATHURA. — Si dix suvarnas sont une bagatelle pour vous, mon seigneur (114), pour moi, c'est une fortune.

DARDURAKA. — Eh bien! si tu le prends

ainsi, écoute : donne-lui dix autres suvarnas et qu'il (115) recommence de jouer.

Mathura. — Expliquez-vous!

Darduraka — S'il gagne, il te paiera.

Mathura. — Et s'il perd?

Darduraka. — *Ah!* dans ce cas, il ne te paiera pas.

Mathura. — Il ne vous convient guère de babiller *de la sorte* (116)! Vous qui donnez de si bons conseils, coquin, mettez-les vous-même en pratique. Je m'appelle Mâthura, le malin; je sais tricher et je ne crains pas les tricheries d'autrui — les vôtres, *par exemple*, fourbe que vous êtes (117)!

Darduraka. — Hein! qui est-ce qui est fourbe?

Mathura. — Vous!

Darduraka. — Tu veux parler de ton père. (*Il fait signe au masseur de s'esquiver.*)

Mathura. — Enfant de g....! Est-ce que vous ne cultivez pas le jeu, vous aussi (118)?

Darduraka. — Moi, cultiver le jeu!

Mathura. — Allons! masseur, les dix suvarnas!

Le masseur. — Seigneur, je vous les donnerai, attendez un peu. (*Mâthura le frappe de nouveau.*)

Darduraka. — Quand je ne suis pas là,

c'est possible, mais en ma présence tu ne le maltraiteras pas, fou que tu es! (*Mâthura qui a saisi le masseur lui donne des coups de poing sur le nez* (119); *le masseur couvert de sang tombe évanoui. Darduraka s'approche pour s'interposer* (120) *et un échange de coups a lieu entre lui et Mâthura.*)

MATHURA. — Ah! canaille, enfant de g....! Tu récolteras ce que tu mérites.

DARDURAKA. — Ah! sot *animal!* Voilà comme tu frappes un passant! Tu verras demain devant le tribunal du roi, si tu oses recommencer.

MATHURA. — *Oui, oui,* je verrai!

DARDURAKA. — Comment le verras-tu?

MATHURA, *ouvrant de grands yeux.* — Comme ça! (*Darduraka jette une poignée de poussière dans les yeux de Mâthura et fait signe au masseur de s'enfuir; Mâthura, dont les yeux sont tout clignotants, trébuche et se jette à terre. Le masseur se sauve.*)

DARDURAKA, *à part.* — Je me suis fait un ennemi de Mâthura, et comme c'est un maître de maison de jeu de premier ordre, il n'est pas prudent de rester ici. Mon ami Çarvilaka (121) m'a raconté comme quoi un devin a prédit au fils d'un bouvier nommé Aryaka qu'il deviendra roi. Tous les pareils

de Çarvilaka (122) se rassemblent autour de lui. Pourquoi ne pas les imiter et aller le rejoindre (123)? (*Il s'en va.*)

Le masseur, *qui s'avance tout tremblant en regardant autour de lui* (124). — *Tiens!* voilà une maison dont la porte latérale est ouverte; quel qu'en soit le maître, entrons-y. (*Il entre et aperçoit Vasantasenâ.*) Madame, je viens me placer sous votre protection.

Vasantasena. — Ma protection est acquise à quiconque vient l'implorer. (*S'adressant à une servante*) (125). Va fermer la porte latérale.

La servante, *revenant après avoir exécuté l'ordre qui lui a été donné.* — Madame, c'est fait.

Vasantasena. — Quoi?

La servante. — Ce que vous m'aviez ordonné.

Vasantasena, *au masseur.* — D'où vient votre effroi?

Le masseur. — D'un créancier, Madame.

Vasantasena, *à la servante.* — Ferme *bien* la porte maintenant (126).

Le masseur, *à part.* — Ah! elle sait ce

que c'est que de redouter un créancier (127)? C'est à bon droit qu'on dit :

« L'homme qui sait ce qu'il peut et qui se charge d'un fardeau proportionné (128) à ses forces ne trébuche jamais et ne succombe pas même dans un passage difficile. »

Ma situation est comprise.

MATHURA, *se frottant les yeux en s'adressant au joueur qu'il prend pour le masseur.* — Allons! paie, paie!

LE JOUEUR.— Pendant que nous nous querellions avec Darduraka, notre homme (129) s'est enfui.

MATHURA. — Je lui ai écrasé le nez à coups de poing. Viens! nous suivrons les traces du sang *qu'il a répandu.*

LE JOUEUR, *après qu'ils ont suivi les traces de sang.* — Seigneur, il est entré chez Vasantasenâ.

MATHURA. — Adieu les suvarnas (130)!

LE JOUEUR. — Allons porter plainte au tribunal du roi.

MATHURA. — Le coquin sortira de là (131) pour s'en aller ailleurs; en faisant *bonne* garde *à cette porte*, nous finirons par le prendre.

(*Vasantasenâ fait un signe à Madanikâ*) (132).

Madanika. — Seigneur, voudriez-vous me dire d'où vous êtes, qui vous êtes, le nom de votre père, votre métier et la cause de votre effroi?

Le masseur. — Que Madame m'écoute *alors*. Le lieu de ma naissance est Pâtaliputra (133); je suis le fils d'un maître de maison (134); je vis du métier de masseur (135).

Vasantasena. — Vous avez appris là un art bien délicat.

Le masseur. — Cet art, Madame, que j'ai appris, me sert maintenant à gagner ma vie.

Madanika. — Très-bien répondu (136)! Continuez.

Le masseur. — Chez mon père, j'eus l'occasion d'entendre les récits d'Ahindakas (137) et, poussé par la curiosité de visiter ces contrées inconnues *pour moi*, je quittai mon pays. Arrivé à Ujjayinî, j'entrai au service d'un homme de qualité, beau de visage, agréable dans ses discours, taisant les services qu'il rend (138) et oubliant les offenses qui lui sont faites; bref, croyant dans sa générosité qu'il se doit à autrui (139) et rempli de bonté pour ceux qui implorent sa protection.

Madanika. — Quel peut être cet homme

qui est l'ornement d'Ujjayinî et qui semble avoir ravi les vertus du bien-aimé de ma maîtresse?

Vasantasena. — Bravo, bravo! Madanikâ. Mon cœur me suggérait une semblable remarque.

Madanika. — Continuez, seigneur.

Le masseur. — Je continue. A l'heure qu'il est, par suite des libéralités auxquelles l'a porté son âme compatissante...

Vasantasena. — Il est devenu pauvre, n'est-ce pas?

Le masseur. — Comment pouvez-vous le savoir, Madame, avant que je ne vous l'aie dit?

Vasantasena. — Il n'y a rien là que chacun ne puisse savoir (140). Les vertus accompagnent rarement la richesse et ce sont les lacs les plus profonds dont les eaux sont le moins potables.

Madanika. — Comment s'appelle-t-il donc?

Le masseur. — Qui ne connait le nom de cette lune dont la terre est éclairée? Il habite sur la place des Corporations et porte le nom glorieux de Chârudatta.

Vasantasena, *quittant joyeusement son siége.* — Seigneur, ma maison est à vous (141)! Madanikâ, offre-lui un siége et munis-toi d'un éventail! Notre hôtre meurt de fatigue.

(*Madanikâ accomplit les ordres qui lui ont été donnés.*)

Le masseur, *à part* (142). — Peste! Quel accueil me vaut la simple mention du nom de Chârudatta! Bravo! Chârudatta! bravo! Vous êtes le seul homme sur terre dont on puisse dire qu'il vit, le reste ne fait que respirer. (*Il tombe à genoux.*) Je vous laisse faire, madame, mais *de grâce*, veuillez vous rasseoir.

Vasantasena, *se rasseyant.* — D'où vient ce créancier *dont vous parliez?*

Le masseur.— « L'honnête homme est toujours riche en œuvres de bienfaisance. Quel est *au reste* celui dont les richesses ne sont pas passagères? Qui sait rendre hommage au mérite sait aussi le distinguer (143). »

Vasantasena. — Reprenez *votre récit.*

Le masseur. — Le seigneur Chârudatta me prit donc à son service pour exercer mon métier (144) chez lui; mais, dans l'état où se trouve réduit son train de maison (145), j'ai dû *le quitter et* demander au jeu des moyens d'existence. *Malheureusement* l'inconstance de la fortune vient de me faire perdre dix suvarnas...

Mathura. — Je suis perdu (146)! je suis volé!

Le masseur. — Et l'un des joueurs avec le

maître du tripot que vous entendez se sont mis à ma poursuite. Vous savez tout maintenant, madame, et vous êtes l'arbitre *de mon sort.*

VASANTASENA. — Madanikâ, les oiseaux eux-mêmes changent fréquemment de place quand les arbres qui leur servent d'abri sont agités (147). Va trouver le joueur et le maître du tripot et dis-leur que le masseur leur donne (148) ce bracelet que tu leur remettras. (*Elle ôte son bracelet et le remet à Madanikâ.*)

MADANIKA, *après l'avoir pris.* — J'obéis, madame. (*Elle sort.*)

MATHURA. — Je suis perdu (149)! je suis volé!

MADANIKA. — A voir ces deux hommes qui lèvent les regards au ciel, poussent de profonds soupirs, délibèrent ensemble et tirent des plans (150) sans quitter la porte des yeux, je présume que ce sont ceux auprès desquels je suis envoyée. (*Elle s'avance vers eux.*) Seigneurs, je vous salue!

MATHURA. — Bonjour, mademoiselle!

MADANIKA. — Lequel de vous deux, seigneurs, est le maître d'une maison de jeu?

MATHURA. — « Jeune fille aux regards

mutins, *vous ignorez* à qui vous murmurez ces paroles aimables (151) avec vos lèvres malignes (ou pincées) (152) qu'ont blessées les morsures amoureuses ; »

je ne suis pas riche ; adressez-vous ailleurs.

MADANIKA. — Vous ne seriez pas un joueur si vous ne teniez pas ce langage. *Mais* l'un de vous n'a-t-il pas un débiteur ?

MATHURA. — Si fait ; un individu me doit dix suvarnas. Avez-vous quelque chose *à me dire* sur lui ?

MADANIKA. — Ma maîtresse vous envoie ce bracelet pour le libérer. Mais non, mais non, *je me trompe...* c'est lui-même qui vous l'envoie.

MATHURA, *saisissant le bracelet avec joie.* — Ah ! dites *bien* à cet honnête garçon (153) que je le tiens pour cautionné et qu'il peut revenir goûter le plaisir du jeu. (*Il s'en va avec le joueur.*)

MADANIKA, *qui est revenue auprès de Vasantasenâ.* — Madame, le maître du tripot et le joueur sont partis contents (154).

VASANTASENA, *au masseur.* — Seigneur, vous pouvez aller tranquilliser votre famille.

LE MASSEUR. — Madame, puisqu'il en est

ainsi, permettez-moi d'exercer mon art (155) à votre service.

Vasantasena. — Mon ami, il ne vous faut servir que le maître pour lequel vous l'avez appris et aux ordres de qui vous étiez autrefois.

Le masseur, *à part.* — C'est une façon adroite de me tenir quitte. Comment pourrai-je donc lui témoigner ma reconnaissance? (*Haut.*) Madame, le mépris qui s'attache *au métier de* joueur (156) me décide à me faire religieux buddhiste (157). Rappelez-vous donc, je vous prie, que le masseur adonné au jeu s'est voué à cette pieuse profession.

Vasantasena. — *N'y mettez* pas trop de précipitation.

Le masseur. — Madame, ma résolution est prise. (*Il parcourt la scène.*)

« Le jeu m'a fait prendre l'humanité en aversion (158); désormais (159) je passerai mon temps à suivre les grands chemins tête nue. »

(*On entend du bruit dans la coulisse; il prête l'oreille.*) Tiens! Qu'entend-on?

Une voix *dans l'espace.* — Que dites-vous? Un éléphant furieux servant aux amusements (160) de Vasantasenâ et nommé Stambhabhanjaka (161) vient de s'échapper.

Le masseur. — Il faut aller voir (162) ce

redoutable animal (163). Mais à quoi bon?... Mieux vaut mettre à exécution la résolution que j'ai prise. (*Il s'en va.*) (164).

KARNAPURAKA (165), *arrivant précipitamment sur la scène d'un air audacieux et fier.* — Où est Madame? où est-elle?

MADANIKA. — Hé bien! mauvais sujet, d'où vient ce si grand émoi que tu ne vois pas notre maîtresse assise là devant toi?

KARNAPURAKA, *apercevant Vasantasenâ.* — Madame, je vous salue.

VASANTASENA. — Ta figure est bien joyeuse, Karnapûraka. Qu'y a-t-il donc?

KARNAPURAKA, *orgueilleusement.* — Madame, vous avez beaucoup perdu de ne pas être témoin de l'exploit que Karnapûraka vient d'accomplir.

VASANTASENA. — Qu'est-ce donc, qu'est-ce donc, Karnapûraka?

KARNAPURAKA. — Veuillez m'écouter, Madame, *et vous le saurez*. Votre méchant éléphant Stambhabhanjaka a brisé son poteau, tué son cornac (166) et descendu sur la grande route en causant un tumulte effroyable. On s'est mis alors à crier (167) :

« Emmenez vite les enfants! Montez sur les arbres et sur les murs! Ne voyez-vous pas cet éléphant furieux qui vient sur nous? »

« Les nûpuras (colliers des pieds) se dé-

tachent, les ceintures ornées de perles se brisent (168) ainsi que les bracelets magnifiques sur lesquels les pointes des diamants enchassés forment un réseau *étincelant.* »

Ensuite, en se précipitant à travers la ville d'Ujjayinî, qu'il avait bouleversée avec sa trompe, ses pieds et ses défenses comme un étang couvert de lotus épanouis *où il se serait baigné*, cet éléphant indomptable s'est trouvé en face d'un religieux mendiant (169). Il l'arrose d'une ondée *sortie de sa trompe* et le prend sur ses défenses après lui avoir cassé son bâton, sa cruche et son écuelle. Les témoins de cette scène se mettent à crier de nouveau : « Le religieux mendiant est mort! »

VASANTASENA, *toute émue.* — Ciel! quel événement imprévu!

KARNAPURAKA. — Ne vous effrayez pas, Madame, et écoutez *la suite de mon récit.* L'apercevant qui traînait en l'agitant sa chaîne brisée (170) et qui portait entre ses defenses ce religieux mendiant, j'ai, moi Karnapûraka... je m'exprime mal, j'ai, moi l'esclave que vous nourrissez de pain de riz (171), fait un détour, hêlé un greffier (172), apporté en toute hâte une barre de fer du marché et mis à mal le terrible éléphant.

VASANTASENA. — Poursuis.

KARNAPURAKA. — « Ayant frappé impétueusement cet animal dont la taille égale celle d'un des pics du Vindhya (173), j'ai délivré le religieux mendiant qu'il portait sur ses défenses. »

VASANTASENA. — Tu t'es admirablement conduit. Ensuite.

KARNAPURAKA. — Ensuite, Madame? La population toute entière de la ville (car Ujjayinî ressemblait à un vaisseau inégalement chargé et dont un côté est sur le point de faire eau), s'est mise à crier : « Bravo! Karnapûraka, bravo! » Ensuite, Madame? Un *des spectateurs*, après avoir vainement tâté sur lui aux endroits où se portent les bijoux, leva les yeux au ciel, poussa un profond soupir et me jeta ce manteau (174).

VASANTASENA. — Assure-toi, Karnapûraka, s'il n'est pas parfumé de jasmin.

KARNAPURAKA. — L'odeur de la liqueur que distillaient les tempes de l'éléphant m'empêche de sentir *autre chose en ce moment.*

VASANTASENA. — Regarde s'il ne porte pas un nom.

KARNAPURAKA. — En voilà un, en effet; vous pouvez le lire (175), madame. (*Il lui tend le manteau.*)

VASANTASENA, *lisant.* — Chârudatta! (*Elle*

revêt le manteau avec des transports d'allégresse.)

MADANIKA. — Ne trouves-tu pas, Karnapûraka, que ce manteau va bien à notre maîtresse ?

KARNAPURAKA. — Oui (176), assez bien.

VASANTASENA. — Karnapûraka, voilà pour ta récompense. (177). (*Elle lui donne un bijou.*)

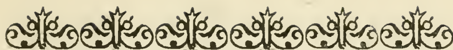
KARNAPURAKA, *s'inclinant après l'avoir pris.* — Maintenant le manteau de notre maîtresse va tout à fait bien (178) !

VASANTASENA. — Où Chârudatta se trouve-t-il en ce moment ?

KARNAPURAKA. — Il retourne chez lui (179) en suivant cette rue.

VASANTASENA. — Allons, Madanikâ ! montons sur la haute terrasse du palais (180) pour voir passer Chârudatta. (*Tous les personnages quittent la scène.*)





NOTES SUR LE DEUXIÈME ACTE

(1) Comm. C'est une esclave de Vasantasenâ dont l'arrivée annonce l'entrée en scène de Vasantasenâ et de Madanikâ au début de l'acte. *Iyam vasantasenâyâ*h *cetî vasantasenâmadanikayo*h *praveçam* a*nkârambhakam* *sûcayati.*

(2) Comm. C'est-à-dire chez Vasantasenâ. *âryâsakâçam âryâ vasantasenâ.*

(3) Comm. *attâe mâtrâ vasantasenâyâ*h. *attâ iti mâtu*h *çvaçrvâç ca prâkrte samjnâ.*

(4) Comm. *kam api* (Stenz. *kim api*) *âlikhantî abhilashantîty artha*h.

(5) Comm. *hanje* (voir le texte) *ity cetyâder âhvâne. hanje hande halâhvâne nîcâ*m *cetîm sakhî*m *pratîty amara*h. *tatra sakhyâhvâne halâ iti prasiddha*m *çâkuntale. hanje hande iti tu nîcâyâ*h *cetyâç câhvâne jneyam iti viveka*h.

(6) Comm. Ces mots, qui semblent faire partie d'une conversation déjà commencée, indiquent le trouble où l'amour a jeté Vasantasenâ. *tado ity unmâdasya kâmâvasthâyâ*h *sûcanam.*

(7) Comm. Ce rapide oubli est un nouvel indice du trouble amoureux auquel Vasantasenâ est en proie. *ida*m *tat kshane*no*ktâsmara*n*am apy unmâda*h *kâmâvasthaiva.*

(8) Comm. *âm ity angîkâre... evam idrçam ity artha*h.

(9) Comm. *prathameti yâ vasantasenâjananyâ preshitâ sâ prathamâ ity artha*h.

(10) Comm. *ârye mâtâdiçati.* Stenz. *ajjuke attâdiçati.*

(11) Comm. *nivartaya sampadayety artha*h.

(12) Comm. *purobhâgitâ doshaikadarçitâ. doshaikadrk purobhâgîty amara*h.

(13) Comm. *bhagavân anugrhîta*h *mahotsava*h *tarunajanasya.* Stenz. *bhagavân anavagrhîto madhûtsavas tarunajanasya.*

(14) Mot à mot, je veux aimer (ou être aimée) et non pas courtiser, c'est-à-dire faire le métier de courtisane pour en tirer profit. Car elle est très-riche et c'est pour cela qu'elle a déposé la parure entre les mains de Chârudatta au premier acte. — Comm. *kâmopabhogarasikâsmi na dravyârthinîty artha*h. *dravyapushkalatayaivâlamkâranyâsa*h *cârudattasya vallabhatamasya kare krta*h *prathamânke iti bhâva*h.

(15) Comm. Et la vénération écarte l'amour. *pûjanîyâç ca ye bhavanti teshâm vilâsavaimukhyam.*

(16) Comm. *paricaya.* Stenz. *parityajya,* qui donne un bien meilleur sens.

(17) *bhartrdârikayâ* que Fauche rend par « la fille de mon maître, » paraît avoir pris dans le drame la valeur d'un simple qualificatif marquant hyperboliquement le respect à peu près comme nous dirions « ma reine, ma divinité. »

(18) Comm. *abhyupapannâ anugrhîtâ ity artha*h.

(19) Comm. *çreshthî vanik seta iti bhâshâ.*

(20) Comm. *avacanîyâ arthânabhilâshena gunamâtrânurâgena ca vâgagocaramâhâtmyaçâlinîty artha*h.

(21) Il y a, dans le texte, un jeu de mots intraduisible; en sanscrit le mot *madhukarya*h peut signifier abeilles ou amantes, coureuses d'hommes (*kâminya*h). D'après Wilson pourtant, qui ne cite pas ses autorités, *madhukara*

aurait le double sens de « *honey-maker or beggar.* » — Comm. *madhukaryah ucyante madhukurvante sevante mâtâh* (?) *ity arthah.*

(22) Comm. *manîshitah vânchitah.*

(23) Comm. Ou lui donner rendez-vous. *svagrhe yatra kutrâpi samkete vâ kim itidânim nâhûyate tadgrhe svayam eva vâ kuto gamyate iti bhâvah.*

(24) Comm. Suit la description d'une scène de jeu. D'un côté se trouvent Mâthura, le maître d'un tripot, et un joueur qui est désigné par sa profession; d'autre part, arrive sur la scène le masseur qui se sauve après avoir perdu au jeu et que poursuit Mâthura. *atha dyûtam nirûpayati. tatra mâthurah sabhikah dyûtakaranâmâ yathârthanâmâ tatra mâthurena jitah samvâhakanâmâ parâjitah palâyamânah praviçati.*

(25) D'après le Comm. Mathura et le joueur crient tous les deux, le premier pour éveiller l'attention de l'autre et celui-ci pour appeler (à l'aide). *Are bhattâ ityâdi vâkyam mâthurasya dyûtakaram prati. are bhattâ iti dyûtakarasya sambodhanam.*

(26) Comm. C'est-à-dire le masseur. *dyûtakarah samvâhakah.*

(27) Comm. Sorte de monnaie à l'effigie de tel ou tel roi. *daçasuvarnasya krte ity çeshah... suvarnam daçamâsikam mudrâ tattadrâjânkaghatitâ mohara iti bhâshâyâm.*

(28) Comm. *ruddhah.* Stenz. *lubdhah.*

(29) Comm. *grhâna dhâraya.*

(30) Comm. *tvam mayâ dûrât pradrshtâsi.*

(31) Comm. *sambhrântah bhîtah.*

(32) Comm. *gardhabyâ râsabhastriyâ tâdito'smi. hâ kashtam. gardabhyâ varâtikayâ nimittabhûtayâ parâjitah. tâdito'smi gardabhyâ. gardabhî tu tâdanasvabhâvâ sâ prasiddhaiva. gaddahî iti varâtikânâma. gardabhîçaktike atha iti prasiddham dyûtake kapardakanâmadheye. angarâjena karnena muktayâ çaktyâ sûryadat-

tena kuntena çastraviçeshena tâdito ghatotkaco bhimasenasutah iva tâdito'smi çaktyâ iti. Comme le Comm. l'indique, ce passage repose sur le double sens des mots *gardabhî* « ânesse » et *çakti* « lance », qui signifient aussi coquillages servant à la fois de menue monnaie et de dés à jouer. — Karna, l'un des héros du *Mahâbhârata*.

(33) Comm. *pravrajâmi*. Stenz. *prapadye*. — Comm. *kam nu khalu iti vimarçe.*

(34) Comm. *viparîtâbhyâm*. Stenz. *vipratîpâbhyâm*.

(35) Comm. *devakulam devagrham devâlayam iti yâvat. atra kulaçabdah vrajam syâd gokulam goshtham ity atra ca grhârthakah. tathâ ca mahâbhâshyam : yathâ kumbhakârakulam gatvâ kaç cid âha kuru ghatân jalam âharishye iti tathâ vai vyâkaranakulam gatvâ na kaç cid âha kuru çabdân prayokshye iti grhârthaka evâtra kulaçabdah prayuktah iti dhyeyam.*

(36) Comm. *devîbhavishyâmi... adevah devo bhûtvâ pratimârûpah tishthâmîty âçayah.*

(37) Comm. L'arrivée de Mâthura et du joueur a été annoncée par le masseur, car jamais de nouveaux personnages n'apparaissent sur la scène sans avoir été annoncés. *samvâhakasûcitapraveçau mâthuradyûtakarau praviçatah. nâsûcitasya praveça ity asakrd uktam.*

(38) Comm. *ruddhah*, comme plus haut.

(39) Comm. S'adressant au masseur. *uddiçya samvâhakam uktir iyam.*

(40) Comm. Il s'adresse également au masseur. *iyam apy uddiçya samvâhakam eva sabhikasya mâthurasya uktih.*

(41) Comm. *vipralambhaka pratâraka.*

(42) Comm. *atikrshnam*. Stenz. *sakalusham*.

(43) Comm. Sur la poussière du chemin. *padam samvâhakacaranacihnam mârgadhûlishu vîkshyety arthah.*

(44) Comm. Il s'est écarté du grand chemin. *esha samvâhakah vrajati padavî mârgah pranashtâ mahâmârgam apahâyânyato gatety arthah. uktam ivedam anumâneneti dhyeyam.*

(45) Comm. C'est pour cela qu'il n'est pas fréquenté. *pratimâçûnyam devakulam prayojanavirahena nâtra mânushasambhavah iti bhâvah.*

(46) Comm. Le masseur. *dhûrtah dyûtakarah... samvâhakah.*

(47) Comm. *vipratîpeti viparîtety arthah.*

(48) Comm. *samvâhakam ity çeshah.*

(49) Comm. *samjnâpyeti ayam samvâhaka eva pratimârûpenâtmânam nihnuvânah iha tishthatîti samjnâpanam krtvety arthah.*

(50) Comm. *mâthuradyûtakarau pratimâbhûtam samvâhakam câlayatah ity arthah ayam samvâhaka ity anyonyam samjnâpya cety arthah.*

(51) Comm. *evam bhavatu ehi dyûta ity arthah.*

(52) Comm. *samvaranam gopanam svasya pratimârûpena sthitatvât svagatam manasy evâhety arthe.*

(53) Comm. *katta kâu iti prasiddhah. nâdîpûrvah iti prasiddhe dyûte ity anye. nândî nakkî iti bhâshâyâm. pûrvah pûrâ iti bhâshayâ prasiddhah. nirnânakasyâ nânam çivâdidevânkam tankakâdîty uktam pûrvânke nirgatam nânam api yasya yasmâd vâ sa tathâ tasya nirnânakasya atinirdhanasyety arthah.*

(54) Comm. Vains serments habituels aux hommes qui ont la passion du jeu. *jânâmi neti bhangyuktir dyûtavyasaninâm.*

(55) Montagne mythologique. Comm. *sumeruçikharetyâdiviçeshanena ghoramahattvam dyûtasya bodhyate* (sic).

(56) Le coucou de l'Inde. Les poètes parlent fréquemment de son chant comme d'une chose très-agréable; il est probable que c'est parce qu'il le fait entendre au printemps et par pure association d'idées.

(57) Comm. *mama pâte dyûtakaroktiviçeshah.*

(58) Comm. *anyatah sahasopasrtyeti pratimârûpam tyaktvâ devâlayastambhântarântarena jhatiti samîpam âgatyety arthah.*

(59) Comm. *labdhah gohe purushah; yam samvâhakam gaveshayann âsîh so'yam labdhah ity arthah.*

(60) Comm. *çirah patati bhramatîty arthah.*

(61) Comm. *bahuvidham mushtipâdâdiprahâraih.*

(62) Le comm. n'explique pas en quoi consistait cette formalité dont l'effet, à ce qu'il semble, était de mettre le joueur malheureux et insolvable à la merci de son adversaire.

(63) Comm. *gandah krtah tvayety ârthâd âyâti* (?) *gandah lagnakah dâva iti bhâshâ dyûte tvayâ gandah krtah sthitah iti tad daçasuvarnam dehîty âçayah.*

(64) Comm. *evam karomi dadâmîty arthah.*

(65) Ou le prenant par la main. Comm. *upasprçya* (Stenz., *upasrtya*) *kare dhrtvâtyaktvâ mâthuram* (!) *mantrayati samvâhaka iti bhâvah.*

(66) Comm. *daçasuvarnamadhye ardham tubhyam dadâmi; me mahyam ardham sabhiko mâthuro muncatu na grhnâtu ity arthah.*

(67) Comm. *pancasuvarnâni prayacchâmi; pancânyâni tyajatu bhavân iti bhâvah.*

(68) Comm. Puisqu'on m'a fait concession de ma dette. *idânîm deyavirahena vrajâmîti bhâvah.*

(69) Comm. Il s'adresse aux passants. *bhtatârakâh iti mârgasthân madhyasthân sambodhayati.*

(70) Comm. *ekasya sabhikasya ardham gandah krtah muktam cârdham sabhikena aparasya, dyûtakarasya ardham muktam tathâ cobhâbhyâm* (un mot illisible) *muktah iti bhâvah.*

(71) Comm. *dhûrtayâmi* (Stenz. *dhûrtye*) *nâham dhûrtaih pratâryah ity arthah.*

(72) Comm. *prasarpa râjamârgam prati pracalety arthah.*

(73) Comm. Il y a deux cas où l'on dit (en style dramatique) qu'on entend une voix dans l'espace : quand on ne voit pas la personne qui parle et quand cette personne ne doit pas être connue, quand la réponse qui lui est faite ne

s'adresse pas à tel ou tel en particulier. (Du moins c'est le sens à tirer, ce me semble, de la comparaison de la glose avec le texte.) Dans le cas actuel la personne qui a parlé ne doit pas être connue ou interpellée. *âkâçe asambohyâdrshtavaktrîp vâk syâd âkâçabhâshitam ity uktaht : na drsmo vaktâ yasyâm sâdrshtavaktrî tatha na vidyate sambodhyo yasyâm sâsambodhyâ ca vâk âkâçabhâshitam syâd ity arthah: prakrte tu asambodhyâ vâg iyam.*

(74) Comm. *kim kalahishyasîty asamskrte kalaham karishyasîty arthah.* Stenz. *kim karishyasi.* — Comm. Le masseur se donne la réponse à lui-même. *idam samvâhaka eva uktvâ punah svayam eva tatrottaram âha.*

(75) Comm. *kretâ gata ity arthah.*

(76) Comm. *anyam kretâram janam ity arthah.*

(77) Comm. *âh iti khede.*

(78) Comm. *vardhe* (Stenz. *vartâmi*) *mandabhâgyah eshah îdrçadaçah mandabhâgyah sann aham vardhe vrddhim yâmi mandabhâgyatâyâh ity arthah. vardhe ity uttamapurushaikavacanam.*

(79) Comm. *ity uktvâ patatîty arthah.*

(80) Un joueur dit le commentaire. *dardurako dyûtakarah kaç cit.*

(81) Comm. C'est-à-dire un royaume, parce que le joueur fait fortune par l'effet du hasard. *asimhâsanam râjyam iti janapadamantarâ vinâ ca senâdikam tâvad âkasmikoddâmadravyalâbhasambhavâd asimhâsanam râjyam dyûtam ity arthah.*

(82) Comm. *nikâmam atyantam.*

(83) Comm. *vibhavavatâ içvarenâpi janena sevyate ity arthah.*

(84) Comm. Darduraka, qui vient de perdre au jeu, raconte les circonstances de sa défaite. *dyûte' tiparâjito durdurakah svîyam parâjayam varnayati. — tretâ tîyâ iti prasiddhah.* — Voir la note de Wilson sur ce passage.

(85) Comm. *pâvarah dûâ iti khyâtah.*

(86) Comm. *narditah nândî nakkî iti prathitah. narditapatanenadarçito mârgah yasya sa tâdrçâhi grham gaccheti mârgah.*

(87) Le *quatre* d'après Wilson. Comm. *katena pûrâ iti viçrutena. pâvarah pûrâ katah dûâ iti ke cit.*

(88) Comm. Il doit aussi à Mâthura. *etena dardurakenâpi mâthurasya deyam asti.*

(89) Comm. *apakramitum palâyanam kartum.*

(90) Comm. *avagunthayâmi âcchâdayâmi.*

(91) Comm. *samvrtah eva pindîkrtah eva athavâ patasya puramdarasahodarasya prâvaritum açakyatvena nijâvagunthanâsambhave ity arthah.*

(92) Comm. *kim karishyati na kim apîty arthah.*

(93) Comm. *ayam mâthurah.*

(94) Comm. Darduraka dépeint ensuite sa position. *ata èva dardurakas tâvad âtmânam varnayati.*

(95) Comm. *yâvad bhâskarah tishthati â sûryodayâd â sâyam ity arthah. — îdrçânekakâranâ(!)sahâsrasahishnor mama varâkâd asmâd asti kuto bhayam iti bhâvah.*

(96) Comm. *aye iti komalâmantrane.*

(97) Comm. *khalîkriyate karshanâdyupamardapâtram kriyate ity arthah. yatra vasantâdau navotpannam dhânyam vitusham kriyate tat sthalam khalapadârthah vipratyayârthaç câbhûtatadbhâvo (?) 'pi bodhyah.*

(98) Comm. *mocayatîtyantam âkâçabhâshitam.* — Voir la variante citée par Stenz.

(99) Comm. *upasrtya dardurakah samîpam gatvâ ity arthah.*

(100) Comm. *antaram antaram iti janasammardè praveçâya avakâçaprârthanâ.*

(101) Comm. *tapasvi varâkah adhrtah ity arthah.*

(102) Comm. Darduraka, après avoir considéré quelque temps ce qui se passe, décrit la situation du masseur

yat kim cid idam âlocya prâcînâm dyûtâdiparâjitasya dardurakah samvâhakasya varnanam karoti.

(103) Comm. *tasya samvâhakasya îdrçatîvravedanâ. sahishnoh atyâyatasya atidîrghasya vipulaçarîrasyety arthah tathâ komalasya viparîtalakshanayâkathorasyety arthah. — dyûtaprasangena kim kim duhkham na kim apîty arthah.*

(104) Comm. *yah samvâhakah â divasântam nataçirah yathâ syâd vrkshâdau samullambitah nâste api tu aste eva.*

(105) Comm. *asya udgharshanena loshtakâh loshtasadrçaçuskavranacihnâni taih sadâ yasya prshte kinah ghattâ iti prasiddhah na jâtah api tu jâtah evety arthah.*

(106) Comm. *ca punah aharahah yasya etad janghântaram janghayor madhyam kukkuraih çvabhih na carvyate api tu carvyate evety arthah.*

(107) Comm. *nanu ity âmantrane. etad daçasuvarnam kalyavartam prâtarbhojanam tava mâthurasya jânîmah iti çeshah.*

(108) Comm. *lundîkrtam golîkrtam.*

(109) Comm. *bhattâ iti sambuddhir janân prati.*

(110) Comm. *katakaranena pûrâpâtanena.*

(111) Comm. Darduraka prévient ensuite l'invitation de Mâthura qu'il voit prêt à lui dire : « Eh bien donne les ! » *tvam adhunâ dehîti yadi vaden mâthurah tatrâha tat kim ityâdi.* — Darduraka, dans ma traduction, tutoie Mâthura qui lui dit vous, parce que dans le texte le premier parle sanscrit, ce qui indique généralement une supériorité sociale, tandis que le second s'exprime en prâcrit.

(112) Comm. *krode utsange.* Il est souvent question dans les ouvrages sanscrits de cette façon de porter ou de cacher l'argent. — Fauche n'a rien compris à ce passage.

(113) Comm. *durvarnah.* Stenz. *ucchinnah.* — En adoptant la leçon du commentaire, ce passage peut aussi signifier : « Tu es un vilain, un malheureux de tuer, etc. »

(114) Comm. *bhattâ iti dardurakam sambodhayati.* — Le commentaire rend la forme pracrite *tue*, qui embarrassait Stenz., par *tava*, comme ce savant l'avait du reste transcrite par conjecture.

(115) Comm. Au masseur. *asyaiva samvâhakasyaiva; ayam api samvâhako'pi.*

(116) Comm. *jalpitum tvayeti çeshah.*

(117) Comm. *khanditavrtto'si tvam khanditâcârah pratârakah ity arthah aham evânyam nirbhayah pratârayâmi na tu mâm anya ity arthah tena tvam api dhûrto'sîti bhâvah.*

(118) Comm. *veçyâputra nanu evam eva dyûtam tvayâ sevitam.* — La leçon préférée par Stenz. est peu claire et donne un sens qui ne se relie guère à ce qui précède et à ce qui suit.

(119) Comm. *ghonâyâm nâsâgrapradeçe.*

(120) Comm. *antarayati dvayor madhye gatrâ vyavadhânam karotîty arthah.*

(121) Comm. Çarvilaka, un brâhmane qui se livre au vol et qui pratiquera une brèche au troisième acte dans la maison de Charudatta. *çarvilakah kaç cid brâhmanah cauratarah karishyati samdhim cârudattasya grhe trtiye'nke.*

(122) Comm. Les vagabonds, les voleurs, les mécréants. *asmadvidhah iti çarvilakasarçah vrâtyah caurah pâkhando janah ity yâvat.*

(123) Comm. *tatsamîpam çarvilakasamîpam.*

(124) Comm. Il s'enfuit et cherche à entrer dans une maison quelconque; il avise, sans la connaître, celle de Vasantasenâ. *palâyitah samvâhakah kim api grham pravivikshur vasantasenâgrham idam ity ajânann eva.*

(125) Comm. *samvâhakam pratîdam uktvâ cetîm âha hanje ityâdi.*

(126) Comm. *drdham* (un mot illisible) *pidehîty arthah.*

(127) Comm. Ou bien, il n'est pas étonnant qu'elle se

soit · perçu que j'avais peur d'un créancier. *tulitam âkalitam jnâtam iti yâ* (*vâ?*) *sadrçam iti vâ mama yat dhanikâd bhayakâranam tad asyai jnâtam ity arthah.*

(128) Comm. *tulitam svânurûpam.* — Comm. *gade ity akâro laghuh pathanîyah chando 'nurodhât.* Comp. la note de Stenz. sur le mètre de cette stance.

(129) Comm. Le masseur. *sarvatrâ tatpadena samvâhako bodhyah.*

(130) Comm. *bhûtâni bhûtakâlikânîva gatânîti bhâvah.*

(131) Comm. *atah* (Stenz. *itah*) *vasantasenâgrhât.*

(132) Comm. Pour qu'elle demande au masseur son nom, etc. *samjnâm nâmâdisarvam prcchet i katâkshena sûcayatîty arthah.*

(133) Comm. Nom d'une ville appelée Patana (Patna), située à l'est de Kâçî. *pâtaliputre patanâbhidhena nagare kâçîtah pûrvasmin.* Pataliputra est la Palibothra des anciens; c'était la capitale du Magadha, et elle se trouvait non loin du confluent du Çona et du Gange.

(134) Comm. *grâmâdhyaksho grhapatih.*

(135) Comm. *samvâhakavrttim angamardanarûpâm.*

(136) Comm. *atinirvishâm* (sic) (Stenz. *atinirvinnam*) *âryena prativicanam dishâm* (sic) *dattam.*

(137) Gens du peuple appartenant à des castes mêlées.

(138) Comm. *dayitam.* Stenz. *datvâ.*

(139) Ou, d'après la leçon du commentaire, se considérant comme (suffisamment) récompensé par (le plaisir que lui donne) sa libéralité. — Comm. *dakshinatâyâh* (Stenz. *dakshinatayâ*) *phalakrte* (Stenz. *parakîyam*) *phalâyety arthah... mahâçayasâmarthyaphalibhûtam evâtmânam saphalam jânâtîty arthah.*

(140) Comm. *jânîâdi jnâtavyam ity arthah.* Stenz. *jnâyate.*

(141) Comm. *âtmakrte* (Stenz. *âtmîyam*) *etat geham... krte iti tâdarthye vyayam prasiddham.*

(142) *iti hrdi vibhâvya,* dit le commentaire à la suite du monologue du masseur.

(143) Le commentaire n'interprète pas ce passage qui semble ne se rattacher qu'assez vaguement à la question posée par Vasantasenâ. Le masseur paraît avoir en vue l'idée de pauvreté qu'implique la situation dans laquelle il se trouve à l'égard de son créancier. Il faut remarquer du reste qu'il s'est exprimé en vers, ce qui a lieu généralement dans la littérature dramatique quand il s'agit de rendre des pensées générales. — Comm. *çakkâlety âryâchanda*h. *turyapâde puâ ity âkâra*h *anusvâraç ca laghu*h *pathanîya*h. Comp. la note de Stenz. sur le mètre de ce vers.

(144) Comm. *savrtti*h *sajîvika*h.

(145) Comm. *câritrâvaçeshe satkîrtyavaçeshe dhanaçûnye ity artha*h. *tasmin cârudatte*.

(146) Comm. *utkhâtita*h Stenz. *utsâdita*h.

(147) Le commentaire n'explique pas ce passage que ni Wilson ni Fauche ne me semblent avoir bien compris. Vasantasenâ fait allusion au récit du masseur et aux vicissitudes que les rigueurs du sort lui ont fait subir.

(148) Comm. *ayam ârya*h *samvâhaka*h *pratipâdayati dadâtîty artha*h.

(149) Comm. *utkhâtita*h, comme plus haut.

(150) Comm. *visûranti vicârayata*h *ca abhilapata*h. Stenz. *khidyete abhilikhataç ca*.

(151) Comm. *manoharavacanam*. Stenz. *manmanavacanam*.

(152) Comm. *rata* (Stenz. *rati*) *dashtadurvinîtena rate dash*tah *ata eva durvinîta*h *sagarva*h.

(153) Comm. *kulaputra*m *samvâhakam*.

(154) Comm. *paritush*tâh *gatâ*h *sabhikâ*h *dyûtakarâ*h ; *bahuvacanam âdare*. Stenz. *paritush*tau *gatau sabhikadyûtakarau*.

(155) Comm. L'art de masser. *iya*m *kalâ* samvâhaka- (sic) *rûpâ*.

(156) Ou les avanies que l'on recueille en se livrant au jeu. — Comm. *apamânena*. Stenz. *avamânena*.

(157) Comm. *çâkyaçramanakah bauddhasamnyâsî.*

(158) Comm. *sarvasya janasya yat vihastam* (Stenz. *bîbhatsam*) *hastaçabdena hastaçastram vigatahastaçastram bhavati nirbhayam ity arthah tan mama dyûtena krtam iti vâkyârthah; prasiddham ca loke vayam idânîm riktahastâh paribhramâmah iti.*

(159) Comm. *idânîm dyûte deyadaçasuvarnavirahakâle... bhayavirahâd iti bhâvah.*

(160) Comm. *vasantasenâkelikah vasantasenâkrîdâpâtram ity arthah.* Stenz. a omis *kelika* dans la transcription sanscrite de ce passage prâcrit.

(161) C'est-à-dire celui qui a brisé son poteau, appellation de circonstance. — Comm. *khuntamodakah stambhabhanjakah dvayam apîdam mahârâshtraprasiddham.*

(162) Comm. Le masseur prononce ce qui suit après qu'il est sorti de la maison de Vasantasenâ. *idam vasantasenâgrhân nirgatasya samvâhakavâkyam.*

(163) Comm. *gandhagajam mattahastinam.*

(164) Comm. *etena gajaprekshanena kim kim prayojanam na kim ity arthah. yathâvyavasitam niçcitam nâstikasamnyâsarûpam iti nishkrântah ity uktvâ rangân nirgatah ity arthah samvâhakah çâkyasamnyâsam âsâdya pathi pracacâreti jneyam.*

(165) Comm. Karnapûraka, serviteur de Vasantasenâ. *vasantasenâyâh bhrtyah.* Le commentaire fait remarquer en outre, à ce propos, que Vasantasenâ était entourée d'un luxe royal. *vasantasenâ ca râjeva karituragarathadhanâdimahaiçvaryaçâlinîty api bodhyam.*

(166) Comm. *âlânastambham metham. mahâmâtram hastipakam ity arthah.*

(167) Comm. *janena udghushtam uccair ghoshena kathitam ity arthah.*

(168) Comm. *chijjanti ity asya kshîyante iti vâ arthah.* Plus haut le commentaire rend ce même mot prâcrit par *chidyante.*

(169) Comm. Ce religieux est le masseur. *ayam parivrâjakah samvâhakah eveti dhyeyam.*

(170) Comm. *vicchinnarisamshtulam* (ce mot manque chez Stenz.) *çrnkhalâkalâpam udvahantam* (manque également chez Stenz.)

(171) Comm. Après avoir cédé à un mouvement d'orgueil, Karnapûraka se reprend pour s'exprimer devant sa maîtresse avec plus de modestie. *karnapûrakena mayâ itisvanâmnah svayam nirdiçena* (sic) *garvam âvi bhâvya vinayam svâminyâh purah prakatayati nahi nahîtyâdi.*

(172) Comm. *vâmacalanena* (Stenz. *vâmacara ena*) *dyûtalekhakam* (un manuscrit donne la variante *lekhakam*, citée par Stenz.) *udghushya* (Stenz. *udgrshyodgrhshya.*) Les leçons adoptées par Stenzler donnent un arrangement de phrase bien confus. Wilson a négligé de traduire *dyûtalekhakam udghushya* ou *udghrshya.* — Comm. *vâmacalanena vakragamanena ity arthah.*

(173) Comm. Chaîne de montagnes qui traverse l'Inde de l'est à l'ouest.

(174) Comm. Charudatta n'ayant, à cause de sa pauvreté, rien autre chose à offrir à Karnapûraka que son manteau, le lui jette en récompense de son acte de courage; c'est le même manteau dont il a été question au premier acte. *ekena cârudattenety arthah svânge bhûshanâni na santîti vicârya daridro'ham jâta iti nirvidya deyântaravirahena prâvârakam eva prâdâd iti bhâvah. ayam yah prathamânke varnitah prathamam; sa eva prâvârakah iti jneyam.*

(175) Vasantasenâ sait lire, ce qui suppose, vu l'époque et le lieu, une instruction développée; c'est un trait de plus de ressemblance avec les hétaïres grecques.

(176) Comm. *âm angîkâre.*

(177) Comm. Pour avoir été si courageux contre l'éléphant et m'avoir mise à même de toucher le manteau de Chârudatta. *gajavrttântena cârudattaprâvârakaryatikarena ca paritoshah.*

(178) Comm. Il s'aperçoit de l'amour de sa maîtresse pour Chârudatta. *vyanjitaç cânena cârudattânurâga*h. — Le compliment de Kar*n*apûraka ne serait-il pas plutôt dicté par le plaisir que lui cause le cadeau qu'il vient de recevoir ?

(179) Comm. *geha*m *pravrtta*h *calita*h.

(180) Comm. *alindam* attâ*likâ*m *sadanasâmîpyam.*

FIN DU TOME PREMIER.



IMPRIMERIE D. BARDIN, A SAINT-GERMAIN.

